

فكر وإبداع

إصدار علمي محكم

- الانزياح في النص الشعري
- تعاضى المخدرات من منظور فولكلوري
- تحرير المرأة وحقوقها من منظور فينومولوجي
- التناول النقدي عند جان بيار ريشار
- الوسائل السمعية الحديثة لإعداد عازف
- عود الأوركسترا
- جمالية الرؤية المعاصرة لإضاءة التراث النقدي.
- الاسكوداتورا في الموسيقى العالمية والعربية
- محمد عثمان جلال بين الترجمة والإبداع.



العدد (٧)
سبتمبر ٢٠٠٠



فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

المشرف على الإصدار: د. حسن البنداري

هيئة الإصدار

- د. السعيد الورقي
- د. كاميليا صبحي
- د. صلاح بكر
- د. محمد قطب
- د. عبد العزيز شرف
- د. نبيل عبد الحميد
- د. عزيزة السيد
- د. فهمي حبيب
- د. عليّة العتوري
- د. شيخة الخليفة
- د. نادية يوسف
- د. وفاء إبراهيم
- د. نادية عبد اللطيف
- د. فوزي عبد الرحمن
- د. رباب عزقول
- د. عبد الرحمن سالم
- د. هالة بدر الدين

أمانة الإصدار:

• د. يحيى قرغل

• د. أحمد عبد التواب

وإهداء فتحي

المراسلات:

جميع المراسلات توجه باسم المشرف على الإصدار. د حسن البنداري
القاهرة- مصر الجديدة . روكسى . شارع أسماء فهمى كلية البنات . جامعة عين شمس

ت ٥٨٥٦٦٢٢ فاكس : ٥٨٢٨١١٤

فكر وإبداع

إصدار متخصص علمي محكم
يصدر عن مركز الحضارة العربية

* * *

- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة.
تستهدف المشاركة في استنهاض وتأكيد الانتماء
والوعي القوي العربي في إطار المشروع الحضارة
العربية المستقل.

يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل
الثقافي والعلمي مع مختلف المؤسسات الثقافية
والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل
الرؤى والاجتهادات المختلفة.

- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين
والباحثين والكتاب العرب ونشره وتوزيعه.

- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات ايجابية
تساعد على تحقيق أهدافه.

- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبها ولا
تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز
الحضارة العربية.



رئيس المركز
على عبد الحميد

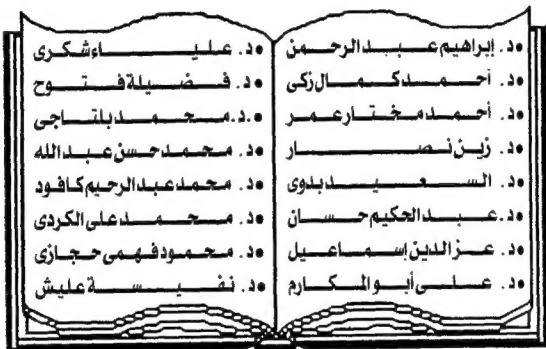
مدير المركز
محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية

شارع العلمين - عمارات الأوقاف ميدان الكيت كات.

الجيزة ج - م - ع . تليفاكس ٣٤٨٣٨٠

مستشارو العدد



الصفحة	المحتويات
٥	د . حسن البنداري
٦	• المادة العربية:
٢٧-٧	- الانزياح في النص الشعري
٤٠-٢٨	- تعاطي المخدرات من منظور فولكلوري.
	- تحرير المرأة المصرية المتعلمة وحقوقها.
٦٧-٤١	دراسة في نمولوجية استطلاعية.
	- التناول النقدي للموضوع والمشهد الطبيعى
٩١-٦٨	في قراءات مصغرة لجان بيير ريشار.
	- أسلوب مقترح للاستفادة من الوسائل السمعية
١١٠-٩٢	الحديثة لإعداد عازف العود للعزف مع أوركسترا
١٢٢-١١١	- جمالية الرؤية المعاصرة لإضاءة التراث النقدي
	- دراسة مقارنة للتسويات Tunings غير التقليدية
١٤٠-١٢٢	لأوتار آلة الكمان في الموسيقى العالمية والعربية
١٤١	• المتابعات: (الكتاب)
١٥١-١٤٢	- محمد عثمان جلال بين الترجمة الأدبية والإبداع د . إيمان السعيد جلال
١٥٢	• المادة غير العربية

INTERLOCUTOR'S ROLES in Joseph Andrews

Dr . Amin H. EL - RABBAT .

1 - 23

أدوار المتخاطبين في رواية جوزيف أندروز
د . أمين الرباط.

Litte'rature et . Sciences

Dr. Nefissa Elelshe

24 - 29

قصيدة : (الأدب والعلوم.

د . نفيسة عيش

ترجمة د . كاميليا صبحي

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية العدد السابع

د. حسن البنداري

يجيء هذا العدد السابع من فكر وإبداع بعد ستة أعداد حرصنا فيها على أن نقدم للبيانات العلمية والأدبية والفكرية - « مواد أصيلة وجديدة وموثقة وغير مكررة » - استحققت ثناء القراء المكثرتين المستنيرين.

والواقع أن هذا الثناء المواكب لصدور كل عدد من أعداد هذا الإصدار - يؤدي دوره الإيجابي بتهوين المتاعب والصعوبات، وبإزالة « آثار محاولات مغرضة، للنيل من إصدارنا الفتى »، وذلك بمواجهتها بمزيد من المواد الأصيلة المؤثرة، التي يشارك في اختيارها وفحصها وإقرارها متخصصون مكثرون. تنبض قلوبهم بمعاني الحب والتبلى والتعاطف والتماؤل.

وتشتمل مواد هذا العدد على ثلاثة محاور تهدف جميعاً إلى تقديم إضافة إلى المشهد الثقافي العربي والعالي -

أما المحور الأول، فهو (النقد الأدبي، العربي والأجنبي) على نحو ما نرى في « الانزياح في النص الشعري »، و« جمالية الرؤية المعاصرة لإضاءة التراث النقدي »، و« التناول النقدي للموضوع والمشهد الطبيعي في قراءات مصغرة لجان بيبير ريشار »، و« أدوار المتخاطبين في رواية جوزيف أندروز »، و« محمد عثمان جلال بين الترجمة والإبداع »، و« العلاقة بين الأدب والعلم ».

وأما المحور الثاني، فهو (التوجه الاجتماعي النفس) كما يظهر في « تعاطي المخدرات من منظور فولكلوري »، و« تحرير المرأة المصرية المتعلمة وحقوقها، دراسة فيثونولوجية استطلاعية ».

وتمثل المحور الثالث، وهو (الإبداع الموسيقي) في « أسلوب مقترح للاستفادة من الوسائل السمعية الحديثة لإعداد عازف العود في العزف مع أوركسترا »، و« دراسة مقارنة للتسويات غير التقليدية لأوتار آلة الكمان في الموسيقى العالمية والعربية ومثيلاتها في الموسيقى العربية » الأسكوردا تورا ».

ولئن وصفت مواد هذا العدد بصفات الجدة والأصالة والتوثيق - فإننا نكون قد حققنا الهدف من إصدار فكر وإبداع وهو : الإسهام المستمر في تغذية المشهد الثقافي العربي والعالي الذي يحتاج - دون شك - إلى المزيد من الجهد والإخلاص والاكتراث.

المادة العربية

* البحث

* المقال النقدي

الانزياح فى النص الشعري « خذ وردة الثلج نموذجاً تطبيقياً »

د. مراد عبد الرحمن مبروك *

١- مقدمة:

يرتد الانزياح بمفهومه القديم- أى الاستعمال غير المألوف للغة من مفردات وتراكيب وصور إلى أرسطو ومن تالاه من النقاد والبلاغيين القدماء والمحدثين. غير أنه شاع فى الدراسات الأسلوبية الحديثة وعنى به بعض النقاد المحدثين من خلال تعبيراتهم وآرائهم النقدية والتحليلية.

الإزاحة والتكثيف فى الأحلام هما العاملان اللذان يتحكمان فى الشكل الذى يكتسبه كل حلم (١).

ويختلف استعمال مصطلح الإزاحة Displacement عن استعمال فرويد فى أنه يشير إلى تغير النظرة للأدب باعتباره النشاط القادر على إحلال الإنسان فى أزمنة وأمكنة مختلفة ونزوحه عن موطنه وزمانه من خلال الخيال مما يتعارض مع مذهب قصر الأدب على تصوير الواقع. (٢)

فقد تعددت المفاهيم النقدية واللسانية حول مفهوم الإزاحة Displacement، فأحياناً يعنى بها الإحلال وفى الحين الآخر يعنى بها التكثيف. وت مارس هذا المفهوم إلى حد التداخل مع مفاهيم عديدة أخرى مثل التحوير والمغايرة والانقلاب Glissement والإحالة Referencce والانكسار والانحراف Refraction. غير أن التكثيف والإحلال، أو الإزاحة مصطلحان مأخوذان من مفهوم فرويد للأحلام وتفسيره لرمزية الحلم إذ يقول « إن الإحلال أو

* أستاذ النقد الأدبي المساعد بكلية الآداب ببني سويف - جامعة القاهرة

كل منهما بالمعنى المزاح أو المحال من السياق اللغوي المعجمي المباشر إلى السياق الإيحائي . وتحدد الصورة البلاغية اليوم كاتزيحات عن تعبيرية متعارف عليها ، فالمعروف أن هناك طرقاً عديدة للتعبير عن الفكرة الواحدة وبين هذه الطرق تكرر طريقة واحدة في الاستعمال العادي تعتبر عادية لاستجابتها لقاعدة عامة يقبل بها مجموع المتحدثين هذه القاعدة العامة تشمل : مناسبة الكلام لقواعد اللغة المعنية ، وواحدة الدلالة وتقنياتها ومناسبة الدرجة الصفر للخطاب ، وكل خروج عن هذه القاعدة العامة يعنى إبراز تزيحات . (٤)

وقد اختلفت البنيوية وما بعد وما بعد البنيوية عن المدارس النقدية السابقة حول مدى قدرة النص على الإحالة Reference إلى واقع غير أدبي أو حياتي فأتكرت الطاقة الإحالية للأدب ، ومن ثم دفعت بأن النص الأدبي لا يمكن وصفه بالصدق أو الكذب لأنه لا يحيل القارئ إلى ما هو خارج عنه . ويستخدم " هيلس ميللر " Referent بمعنى جد أحد دعاة التفكيكية تعبیر المجال إليه الرئيس Head خاص وهو ما يسميه التفكيكيون بـ Centre (الذى لا وجود له) والذى إذا وجد (و ما ينكرونه) فسوف يمنع التحرك الدلائلى للألفاظ ويثبت المعنى " (٥) على أن (الإحالة إلى معنى خارج النص) Logocentrism هو ما وقفت عنده الدراسات الأدبية والنقدية كثيراً وأحياناً يستخدم المصطلح الآخر Phonocentrism مكان هذا المصطلح

فإذا كان مصطلحاً الإحلال أو الإزالة عند فرويد ارتبطت نشأتها الأولى برمزية الأحلام من حيث اعتماد الحلم عليهما في عملية التشكيل فإن هذين المصطلحين قد تطورا في الدراسات الأدبية وأصبح لهما معنى دلالية أكثر شمولية من اقتصارهما على الأحلام لكن هذا لا ينفي ارتكاز هذين المصطلحين على تفسير الأحلام فى بادئ الأمر ثم انتقلا إلى الدراسات الأدبية والنقدية واتسعت مفاهيمها لتشمل فى بعض الأحيان الإحالة Reference ويعنى بها . على حد تعبير " لاينز " - " طبيعة العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات ، فالأسماء تحيل إلى المسميات ، وهذا هو المفهوم التقليدى الذى ظل شائعاً فى الدراسات اللغوية ، غير أن " لاينز " طور هذا المفهوم عندما صرح وهو يتحدث عن طبيعة الإحالة بقوله : " إن المتكلم هو الذى يحيل (باستعماله لتعبير مناسب) ، أى أنه يحمل التعبير وظيفة إحالية عند قيامه بعملية إحالة " (٣) .

وهذا المفهوم الأخير للإحالة هو الشائع فى الدراسات اللغوية والأدبية من ناحية وهو القريب من مفهوم الإزالة والإحلال من ناحية ثانية . فإذا كانت الإزالة تعنى بإزالة المعنى من المستوى المعجمي المباشر إلى المستوى الإيحائي المستوحى من خلال السياق الكلى للنص فإن الإحالة وتعنى بالانتقال إلى معنى خارج النص ومن ثم يعنى

يتحدث بها المؤلف أو خارجيه مثل استعمال الألفاظ وارتباطاتها في ثقافة القارئ أو ثقافة الناقد التي لابد لكلمات المؤلف من أن تصارعها قبل الوصول إلى القارئ ، وقد تقع انكسارات أخرى داخل وعيه (٧) .

أما للتحوير أو المغايرة أو الانقلاط فيبدو أنه " يمثل المقابل الإنجليزي للمصطلح الفرنسي Glissement الذي يستخدمه لا كان في وصف التحوير الذي يحدث للحلم حين يرويه صاحبه وقد انتقل مثل المصطلح الفرنسي للإشارة بصفة عامة إلى أي تحوير في أي معان أو فسي الالتزام بموقف ما في غضون حجة من الحجج وكثيرا ما يكون ذلك تحت تأثير إيديولوجي " (٨) .

ومن ثم نستطيع القول : إن الانزياح هو إحلال معنى ما غالباً ما يكون المعنى الإيحائي المعنوي من السياق الكلي للنص محل معنى آخر غالباً ما يكون المعنى المباشر للمعجم أي إزاحة المعنى المعجمي المباشر وإحلال معاني إيحائية ودلالية محله . وذلك من خلال الإحالات الصوتية والتركيبية والسباقية ، أو من خلال الانحراف والتحوير من معنى إلى آخر بغية تعدد دلالات النص وفرض مغاليقه وإثارة الدهشة والمفاجأة وإبراز القيم الجمالية .

الذي اشتقه " دريدا " للإشارة إلى نظم فكرية أو عادات التفكير التي تستند إلى ما يسميه بميتافيزيقيا الحضور Metaphysics of Presence وهو التعبير الذي وجد عند هايدجر . ويعني به الاعتقاد بوجود مركز Centre (وهو ما يعنيه بالحضور) خارج للنص أو خارج اللغة يكلل ويثبت صحة المعنى كون أن يكون هو قابلاً للظن فيه أو البحث في حقيقته ، ويقول " دريدا " إن مثل هذا الموقف يعتبر مثالياً في جوهره وأن هدم الإحالة المذكورة معناها أيضاً هدم المذهب المثالي أو الروحي فسي شتى أشكالهما . (٩)

ويمكن القول إن الإحالة تمثل مقوماً من مقومات الانزياح لأن الانزياح يعتمد على إحالة المعنى الإيحائي المستوحى من السياق إلى المعنى المباشر المصرح به في السياق وذلك من خلال الترابطات الصوتية والدلالية والخارجية بينهما ويستند مفهوم الانزياح أيضاً إلى مقومات أخرى مثل الانكسار والانحراف Refraction ، والتحوير والمغايرة والانقلاط Slippage ، من حيث أن الانحراف يعني به " انحراف معاني أو مقاصد الكاتب بسبب مرورها فسي منطقة تنتمي لغيره مثلما ينكسر شعاع الضوء عندما يمر من الزجاج أو الماء ، وقد تكون المنطقة داخل النص كالأنصوات الأخرى التي

وتتمثل وظيفة الانزياح في عدة مستويات منها :

١- تحقيق عنصر المفاجأة ، ذلك أن النص عندما ينحرف أو ينزاح عن معناه المألوف إلى معنى آخر غير مألوف فإنه يحدث مفاجأة لدى المتلقي - وثمة نظرية ترتبط أشد الارتباط بما نحن فيه من المفاجأة ، وإن شئت فهي أيضاً ترتبط أشد الارتباط بالمتلقى تلك هي نظرية الإعلام التي انتهت إلى أن نسبة الإعلام تقل بقدر ما تزداد نسبة التوقع فإذا كانت نسبة التوقع لوحدة من وحدات الرسالة عالية، فإن قيمتها تقترب من درجة الصفر ، ومن ثم فإنها تدخل في دائرة الحشو وعكس ذلك صحيح "فأنت تزيد في إخبار بلاغ من البلاغات كلما كانت الوحدة المنتقاة ضعيفة التوقع . (٩)

" وهنا نشير إلى أن نسبة الإعلام التي قررت النظرية أنها تزداد من ورود غير المتوقع ، لم تكن لتحدث لولا ما يحدثه غير المتوقع من مفاجأة تؤدي إلى استنفار المتلقي وربما إلى امتلاكه بحيث يستقبل الرسالة الإعلامية بكل انتباه ، فأما الشعر - وقد انتهت النظريات الحديثة إلى أنه لا يقصد إلى إبلاغ أو إعلام - فإن تأثيره أو إحصاءه يغدوان أكبر وأشد كلما انحرف هذا الشعر وانزاح عما هو مألوف أو متوقع وسينطوي حينئذ بالضرورة على ما هو مفاجئ " (١٠) .

وتعد المفاجأة الناتجة عن الانزياح دليلاً على المتعة الجمالية المنبثقة من النص . ومحوراً للتلاقق بين القيم الجمالية التي يطرحها النص والمتلقى المستقبل للنص . ولذلك يقول " بروتون " : " إن الصورة وحدها بما تحمله من مفاجأة غير متوقعة هي التي تعطيني مدى الحرية الممكن ، وهذه الحرية من الكمال بحيث تثير في الرعب " . (١١)

٢- تحقيق اللذة والمتعة الجمالية وذلك من خلال انحراف النص عن المعنى المألوف ، وإحلال قيم ومعاني غير مألوفة فيرى " رولان بارت أن لذة النص قد تحدث عندما يحدث الانحراف إلى المعنى للمألوف للنص وإلى تجاوز السياق اللغوي الاجتماعي المألوف ، أي تجاوز الكلام الاجتماعي واللهجة الاجتماعية يقول : " ينبغي ألا تكون لذة النص بالضرورة نمطاً انتصارياً بطولياً لمقول العضلات ، وهي لا تحتاج أن تظهر بأسها . تستطيع لذتي مرتاحة أن تأخذ شكل انحراف " ويحدث الانحراف في كل مرة لا أحترم فيها ما هو كل . ويحكم أنني أبدو مأخوذاً هنا وهناك كقطعة فلين تتقاذفها الأمواج ، مأخوذاً بهوى أوهام وإغراءات وتزهيبات لغوية فإبنى أفضل مستمرا ودائرا حول المتعة الصعبة المراس intraitable التي توثقني إلى النص (إلى العالم) يحصل الانحراف في كل مرة أفقد فيها الكلام الاجتماعي واللهجة الاجتماعية . (١٢)

فالمتعة واللذة تحدث عند " بارت عندما يحدث انزياح وانحراف للنص من معناد اللغوي والاجتماعي المألوف إلى معناد الجمالي

فالشعر عنده ليس تصويراً للواقع
فحسب بقدر ما هو عالم مستقل له خصائصه
وأسراره ومكوناته التي تختلف عن الواقع
الحقيقي المباشر من حولنا .
أى أن معناه الحقيقي ينزاح من
مستوى التصوير المباشر للواقع إلى التصوير
الإيحائي والجمالي له .

٣- إثارة الدهشة نتيجة المغامرة والاختلاف بين
المعنى المتوقع " المؤلف " والمعنى الالمألوف ،
حيث يتوقع المتلقي معنى ما لكنه يكتشف أن
النص يطرح معنى مغامرة ، ومن ثم يشعر
بالدهشة وتكثر تساؤلاته ، ومنذ القدم رأى
" أرسطو " أن الدهشة هى أول باعث على
الفلسفة (١٥) .

وهناك آراء عديدة لبعض المفكرين
يشيدون فيها بعنصر الدهشة فى الأعمال الفنية
والأدبية والفلسفية فيرى أحد المفكرين الألمان "
أن الدهشة هى أسعى ما فى الوجود ، ولقد
وجدت لكى أدهش " . (١٦)

وتعد الدهشة تعبيراً عن القيم الجمالية
التي يتطلى بها العمل الأدبي . ولعلنا لا نبالغ حين
القول إن جماليات النص الأدبي تتناسب تناسباً
طردياً مع الدهشة الفنية التي يثيرها النص .

وعلى الرغم من أن الانزياح يوجد فى
معظم النصوص الأدبية الشعرية والقصصية
والروائية والمسرحية ، إلا أننا سوف نقتصر فى
التطبيق على النص الشعرى لأنه أكثر النصوص

الخالص البعيد عن التفسيرات الاجتماعية
واللغوية المباشرة أى أن الانزياح والانحراف
عن السياق المألوف عند " بارت " يمنح
السعادة لأن الانحراف عنده يساوى البحث
عن اللذة التي لا تقوم بغاية اجتماعية أو
حياتية .

ومن ثم يؤيد الانزياح أو الانحراف
عند بارت " الشعور باللذة والمتعة .

وتتضح القيم الجمالية للانزياح
عند تودوروف " عندما يرى " أن الصفة
الوحيدة المشتركة بين كل الصور البلاغية
هى قسامتها ، أى اتجاهها لجعلنا نستقبل
الخطاب نفسه وليس معناه فقط " (١٣)
فالصورة البلاغية لا تقف عند معناها
المألوف ولكنها تنزاح إلى الخطاب الكلى
للنص . أى تتجاوز المفهوم المعجمي
المباشر للصورة إلى مفهوم دلالي يفتقر
بالخطاب نفسه ، ومن ثم ينزاح المعنى من
مستوى معين إلى مستوى آخر .

وتبدو هذه القيم الجمالية للانزياح
فى الشعر جليلة أيضاً عند ريتشاردز عندما
يقول : ليست طبيعة الشعر فى كونه جزءاً
أو صورة من العالم الحقيقي ، وإنما هى فى
كونه عالماً قائماً ومستقلاً ، ولكسى تمتك
الشعر تماماً يتحتم عليك أن تدخل هذا العالم
وتراعى قوانينه وتتجاهل إبان ذلك كل ما
يخص فى العالم الحقيقي الآخر من معتقدات
وغايات وظروف خاصة (١٤) .

خلال ترابطات السياق والصيغة في النص . أو بمعنى آخر هو كل معنى ينبثق من تراكيب النص وينزاح من المستوى المؤلف إلى آخر غير المؤلف وذلك من خلال الترابط السياقي والصفي .

ومن ثم ينقسم الانزياح التركيبي إلى جاتيين ؛ أحدهما : معنى بالترابطات السياقية . والآخر معنى بترابطات الصيغ اللغوية .

١-٢-١ : الترابطات السياقية :

ويعنى بها الأدوات التي تربط السياق اللغوي للنص خاصة سياق الجمل وذلك من خلال الضمائر . وعلامات الترتيب . والوصل . والفصل . والعطف . والسببية والزمنية والإشارة والتأكيد والمقابلة والصورة .

حيث تعد هذه الأدوات إلى ربط سياقات النص بغية الإسهام في تشكيل المعنى ومن خلالها تتم الإزاحة . حيث ينتقل معنى النص من المستوى المعجمي المباشر إلى المستوى الإيحائي المتعدد الدلالة . أو لنقل من البعد الساكن عند مفهوم محدد إلى البعد المتحرك عند مفاهيم عديدة ، ويتضح ذلك عن النحو التالي :

أولاً- الضمائر :

تعد الضمائر أداة ربط في سياق النص بين الجمل والكلمات والمعاني وتسهم في إزاحة المعنى من مستوى لآخر .

وفي قصيدة " خذ وردة الثلج خذ القبروانية " تتضح الضمائر في بعض السطور الشعرية ومنها قوله: "أهو الخريف ؟ (١٧)

الأدبية اعتماداً على الانزياح وسوف يكون التطبيق على قصيدة " خذ وردة الثلج خذ القبروانية " من الديوان الذي يحمل العنوان نفسه للشاعر سعدى يوسف . وذلك على سبيل التمثيل وليس الحصر .

١-٢-٢ : مستويات الانزياح :

تتعدد مستويات الانزياح في النص الأدبي لاسيما النص الشعري ، لما يحمله من دلالات ورؤى متعددة وعلى الرغم من تعدد هذه المستويات إلا أننا نقف عند أهم مستويين من مستويات الانزياح وهما ؛

- الانزياح التركيبي .
- الانزياح الخطابي .

والشكل التالي رقم (١) يوضح طبيعة الانزياح من خلال هذين المستويين ، كما يوضح طبيعة دراستنا التطبيقية للانزياح يضاف إلى ذلك أن كلا المستويين يبني أحدهما على الآخر ، حيث يبني المستوى الثاني على الأول ، ويتم كل منهما الآخر .

ويتضح هذا في تطبيقنا على قصيدة " خذ وردة الثلج خذ القبروانية " للشاعر سعدى يوسف على سبيل التمثيل .

ومن خلال الشكل رقم (١) يتضح لنا أنماط الانزياح ومستوياته على النحو التالي :

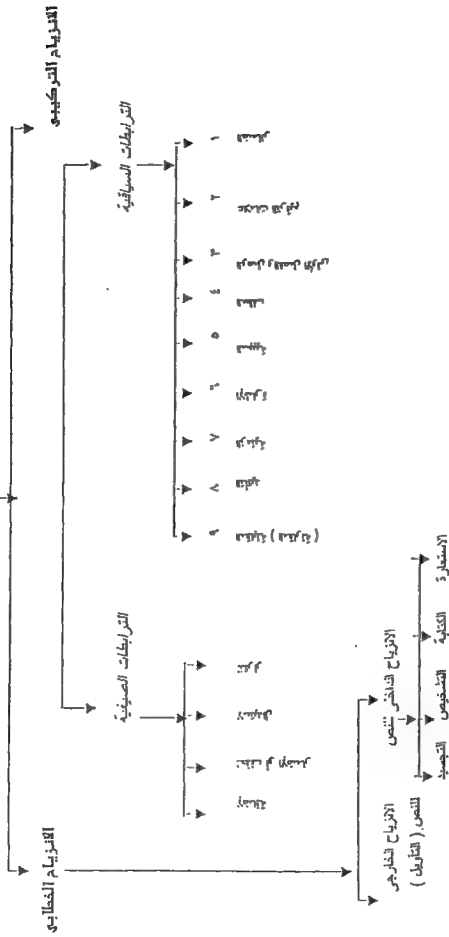
١-٢-٣ : الانزياح التركيبي :

ويعنى به كل تركيب يحيل إلى معنى غير المؤلف لدى الملقى ، وذلك من

فکر و ابتداء

مثلاً رقم (۱)

مستويات الانزياح النصي



- ليت النساء الحزينات يودعننى .
 - فى الليل كانت قبور هلالية تتمرغ .
 - وأسوار بغداد ترفع أبراجها الحجرية .
 وهكذا نجد الضمائر تشيع فى معظم
 السطور الشعرية فى القصيدة وفى معظم كلمات
 النص مثل : " أحداً لنا ، لا تتركونى ، أبرأنا ،
 ملايمه . لنا ، نمشى قالوا ، قلنا ، اهبطوا ،
 اهبطوا . انتهت ، أردنا ، انظروى . انظروى ،
 جاءت . حطت . يفتشون عنا . نتابعن عنا . تلتين
 أنت تلتين . وجهك ، يفتشون عنا . أنت لم
 تكضى . أنت لم تسبلى سارت . ساعتنا
 ارتسمت أحببتنا ، أحببت فيها . رافيقى . هو .
 القلب . تعرفنى . لو ددت لو أنك . وددت لو أنك
 ما كنت . لو كنت . لكننا . حماقاتنا . أصلى .
 قاسمتنى . أصلى . قاسمتنى غرقتى فرش .
 قاسمتنى . سريرى مضت . هددتلى . ولدى .
 أضعنا ، لنا ، هربت ، ذلكرتى وهنت مثل عينى
 بيتنا ، يجينون ، يرسلون . ولدى . لهه . بيتى .
 أنت تعرفها . ولدى . كنت . هل تذكرته .
 تذكرتنى فلتعنى بنى ، هدايا . أنى . ولنجمتها .
 وهكذا يتضح أن الضمائر تشكل لازمة
 أساسية فى ربط سياقات النص الشعرى . وأن
 هذه السياقات لا تقف عند المعنى المباشر بل
 تنزاح إلى معانى أخرى إيحائية . ونقف عند مثال
 آخر على سبيل التمثيل يقول الشاعر .
 " ولدى !
 هل أضعنا الطريق إلى البيت
 كان لنا منزل قد ولدت به أنت
 لاشئ نى هربت

وفىها بعد الضمير " هو " رابطاً لسياق
 الجملة الشعرية بين همزة الاستفهام و "
 الخريف . وينزاح المعنى من سياقه المألوف
 للدال على فصل الخريف إلى سياق دلالى
 أكثر عمقا وهو انقلاب معايير الواقع لدى
 الذات الإنسانية حيث غدت لا تدرى فصول
 العام فتسائل عما إذا كان الحريق الذى يدب
 فى أوصال البيوت والضواحي والنفوذ
 والسجائر والشاى دالا على فصل الخريف أم
 الريح أم غيرهما ، فقطار العرائس ما يزال
 يواصل مسيره والذات ما تزال ضائعة فينزاح
 المعنى من المستوى المعجمي للكلمتى " هو
 الخريف " إلى المستوى الدلالى المرتبط
 بسياق النص .

وترد معظم الضمائر فى النص
 الشعرى لتكون رابطاً للسياق من ناحية
 وعاملاً مساعداً على الإزاحة من ناحية ثانية
 وأهم السطور الشعرية التى وردت فيها هذه
 الضمائر هي :

- إلى أين يمضى قطار العرائس بى ؟
- مدن علمتنا قراءة أسمائنا .
- نحن نـ نـ نـ حتى حجارة طفل .
- لنرمى بها فى هدوء البحيرات .
- لم نتعد كتابة أسمائنا فى الصفايح .
- قد بناها سوانا .
- ولأهل سوانا تكون .
- ولنا أن نغنى لها .
- مثما ينحنى الغصن .
- أو مثما يذهل الراحلون .

ابنه ، إلا أنه في حقيقة الأمر يعنى بالآنا الاجتماعية وكل أفراد المجتمع الذين طردوا من أرضهم وأوطانهم ، وهنا تحدث الإزاحة من الآنا الفردية إلى الجماعة ومن المعجمية والمركزية والأحادية إلى الإيحائية والتعددية .

ثانياً - علامات الترتيب :

حيث تعد هذه العلامات أداة ربط للسياق النصي على مستوى الكلمات والجمل والفقرات وأكثر علامات الترتيب شيوعاً هي : الفاصلة والنقطة وعلامة التعجب ، وعلامة الاستفهام ، والنقط المتجاورة التي تعبر عن الترابطات النفسية للنص ولعل شيوع علامة الاستفهام في معظم فقرات القصيدة يؤثر الدهشة ، وتنتقل من كونها علامة استفهام عادية إلى علامة للحيرة والدهشة والضياع التي تعيشها الذات الإنسانية في النص الشعري فيقول على سبيل التمثيل .

-أهو الخريف ؟

-إلى أين يمضي قطار العرائس بي ؟

-هل سنأى طويلاً عن الأرض ؟

-عن كل طعم الطفولة تحت اللسان ؟

-وعن قطرات الحليب التي أبرأنا بها حلمة الأم

من رمد ؟

-هل جاء من كربلاء البعيدة

كي يتوسد متري من تربة باردة ؟

- أقبلوا له : سوف نمشي

ولكن إلى آخر المقيدة ؟

وذاكرتي وهنت مثل عني

لكك الآن يا ولدي تتسائل عن بيتنا

كيف ؟

ماذا أقول إذن للمضيف الذين يجيئون؟

في هذا النص نجد أن جميع

الضمانر المتصلة والمنفصلة تقوم بوظيفة

الربط بين الجمل . وأن السياق الذي تشكل

من خلال ضمانر الربط حدث له انزياح من

المعنى المباشر إلى الإيحائي ، فلا يرتبط

خطاب الأب لابنه عند حد البيت بالمفهوم

المباشر والمحدود لهذه الكلمة بل يتجاوزده

ليشمل الوطن الضائع والأرض المقتضية

والحقوق السلبية . وعلى الرغم من

التخصيص في قوله " كان لنا منزل قد ولدت

به أنت " إلا أن ضمير أنت لا يقف معناد عند

الأبن فقط بل يشمل كل الأبناء المشردين

بعيدا عن ديارهم وأوطانهم وعلى الرغم من

أن الوظيفة المباشرة للضمانر هي ربط سياق

الجنل والعبارات والكلمات والصور داخل

النص . إلا أن هذا الربط يعد اللبنة الأساسية

التي قامت عليها المعاني المزاحة . إذ لولا

ترابط الأبنية وفق هذا السياق ما تشكل

المعنى المزاح .

إن النص من خلال الضمانر

الواردة في السياق يدين الآنا الجماعية التي

استسلمت للاهتزازية والضياع . ولذلك

يستخدم نا الفاعلين في معظم أبيات النص

حتى أنها شكلت لازمة جوهرية ، وعلى

الرغم من أن الخطاب موجه إلى المفرد وهو

النصوص التعليمية أى أن الأسئلة الإيحائية المطروحة فى النص تثير بدورها أسئلة أخرى وهذا بدوره يسهم فى تعدد دلالات النص ، أن معنى الاستفهام حدث لها انزياح من المستوى المعجمى المباشر إلى الإيحائى المتعدد .

وهكذا فى بقية العلامات الأخرى التى تربط سياقات النص من ناحية وتسهم فى الانزياح الدلالي له من ناحية ثانية . ويتضح هذا أيضاً على سبيل التمثيل فى قوله هل جاء من كربلاء البعيدة ، كى يتوسد مسترين من تربة باردة ؟ (١٨)

فتأتى علامة الاستفهام لتربط الجملتين . معاً وتسهم فى إراحة المعنى من معناه التراثى حيث حادثة كربلاء إلى معناه المعاصر المواقب لم تغيرات الحياة والواقع على أن معظم روابط السباق ليس لها معنى فى ذاتها ولكن يتشكل معناها من خلال موقعها فى السياق ، فعلاقة الاستفهام شكلت رابطاً للجملتين المتتابعين على مستوى المعنى ، كما أنها شكلت لبنة من لبنات السياق وكنت مقوماً من مقومات إراحة المعنى إلى البعد الإيحائى المعاصر .

ثالثاً - الوصل والفصل الدلالي :

تشكل أدوات الوصل لاسيما الأسماء الموصولة رابطاً تركيبياً فى سياق النص ، وكذلك الفصل الدلالي وهو عدم استقامة التركيب فى المعنى الحقيقى واستقامته فى المعنى المجازى واللغوى ، فضلاً عن إسهامها النصى فى تحقيق الانزياح .

- هل تحب التنزه بين المحطات فى باطن الأرض ؟

- وأين نريد الوصول ؟

قل كيف أحببتها ؟

- كيف أحببت فيها رفيقى العزيز ؟

- هل مريد المجلية تعرف ؟

- فهل تدخل اليارنة ؟

- هل أصلى إذن للتي قاسمتى السرير ؟

- هل أصلى أن للتي قاسمتى الضمير ؟

- هل أضعنا الطريق إلى البيت ؟

- ماذا أقول إذن للضيوف الذين

يجيئون ؟

- ماذا أقول لمن يرسلون الرسائل ؟

- هل تذكرته ؟

- هل تذكرتى ؟

أن الوقوف على علامة واحدة من علامات الترقيم وهى الاستفهام توضح مدى ارتكاز النص على هذه العلامة ليس لأجل الإجابة عليها فحسب ولكنها تقوم بالربط من ناحية وتجاوز الأسئلة التقليدية وانزياحها إلى أسئلة إيحائية متعددة من ناحية ثانية . كما أنها تعبر عن الترابطات النفسية للآثار الضائعة نتيجة لحالات القهر والقلق والاسحاق والعمية والتلاشى التى تعيشها الشخصية من جراء استلاب الوطن واغتصاب أرضه وهدم دياره وتشريد أهله . ومن ثم تنشأ أسئلة صبرى بدلاً من الأسئلة التقليدية التى تولد علامات الاستفهام فى

والحالات الشعورية والتتابع السياقي يحل محلها . لأن النص الشعري المعاصر ذات إيقاع سريع لاهت - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - نتيجة لعوامل تكنولوجية وميانية واقتصادية وتقنيات اتصالية وغيرها . ومن ثم يتجاوز الشاعر أدوات الوصل المباشرة فتتزاخ لتحل محلها ترابطات نفسية وشعورية وسباقية وتتابعية أخرى .

وعلى الرغم من أن هذه الأدوات لا تشكل انزياحا مباشرا إلا أنها تسهم في انزياح المعنى من خلال اقترانها بالسياق بقول على سبيل التمثيل :

" آخر المقبرة .

كان ملتبسا بالذى جاء هذى الظهيرة " ص ٣٨٦ . ويتضح الرابط في استخدام الشاعر للاسم الموصول " الذى " ليكون رابطا بين الجمليتين . كما أن المعنى لا يقف عند المستوى المعجمي بل يتجاوز إلى المستوى الإيحائي لأنه لا يقف عند المقبرة التراثية فى موقعة كربلاء بل ينزاح إلى المقابر العصرية التى تحفر صباح مساء لكل الأبرياء والشرفاء والطامحين لواقع جديد .

فالاسم الموصول هنا يقف عند حد الربط السياقي على أن هذا الربط يشكل لبنة فى السياق وهذه اللبنة هى التى تشكل بدورها الانزياح النصي .

أما الفصل الدلالي فيعنى به " تعدد العلاقة التلازمية الدلالية بين المعنيين ومنها التراكيب غير المقبولة دلاليا " (٢٠) .

وفى القصيدة المعنية نجد أن أدوات الوصل والفصل تشكل ملمحا بارزا فيها ، ومن أدوات الوصل قوله (١٩) :-

- وعن قطرات الحليب التى أبرأنا بها حمة الأم من رمد ؟

- كان ملتبسا بالذى جاء هذه الظهيرة . -

تأتى النساء اللواتى يفتشن عنا .

- اللواتى تناعين عنا .

- لن نكون الذى يتساعل عن فندق الضاحية .

- لن نكون الذى يتهدل فى زاوية .

- والذى كان غير الذى كان .

- لو بددت لو أنك عابئة بالذى فى السهواء المباغت .

- ودبت لو فك ما كنت عابئة بالذى فى السهواء المباغت .

- هل أصلى أنى للتى قاسمتنى السرير ؟

- هل أصلى أنى للتى قاسمتنى الضمير ؟

- والفتاة التى قاسمتنى سربرى مضت قبل أن يطلع الفجر .

- باقية كل تلك الغصون التى هدهدتى .

- ماذا نقول إنى للضيوف الذين يجيئون .

ويتضح من النص الشعري أن أدوات الوصل التى اعتمد عليها الشاعر هى الأسماء الموصولة الساردة فى السطور السابقة مثل: الذى ، التى ، اللواتى . ولعلنا لا نجا فى الحقيقة حين القول أن أدوات الوصل بمفهومها المباشر كالأسماء الموصولة مثلا باتت ضئيلة فى النص الشعري المعاصر ، وغدت الترابطات النفسية

وهذا الفصل يشكل ملحاً بارزاً في سياق النص الشعري المعاصر . ولو صح استخدام تعبير انفصال دلالي فهذا الانفصال يكون قاصراً على المعنى الحقيقي لكنه مقبول على المستوى المجازي ، لأن هذا الانفصال الدلالي المجازي يشكل سمة من سمات الإبداع الأبيي المعاصر عاملة والشعري بخاصة . وهذا الانفصال يمكن أن يرأيه التركيب النحوي قسراً لغرض لغوي هو إفساح المجال أمام اللغة للاستعمالات المجازية ولكن التركيب النحوي قد أعطى العهد بأن يلتزم بالعلاقات الدلالية ، ولذلك كان سبيله في الاستعمالات المجازية أن ينشئ علاقة دلالية جديدة معقولة لتحل محل العلاقة الدلالية المهدرة . (٢١)

ومن ثم ينزاح المعنى المؤلف أو لنقل المعنى الحقيقي ليحل محله المعنى المجازي . وذلك من خلال الانفصال الدلالي المجازي .

ويمكن القول إن الفصل أو القطع Syllapse هو انزياح على مستوى التركيب إذ للفصل طبيعة نحوية لكونه ينتج ارتباطاً دلالياً في غياب ارتباط تركيبى .

ويتضح هذا الانفصال الدلالي في كثير من مواضع القصيدة ومنها قول الشاعر : (٢٣)

- أخترق الغابة الذهبية .

- كان المطر ناعساً .
- والغابة الذهبية تمتد حتى تلامس هذا القميص الخفيف .

- والطاولة لا ترد السلام .
- يهبط الثلج ريش وسائد .
- يخلع غصن بقايا ملايسه كي تطير مع الريح .
- ثلج من القطر مرتسم منذ يومين عند حدود التصور .
- الريح تلهث عند النوافذ .
- الحديقة تدخل .
- والورد يدخل .
- والتين يصنع سنكره في هدوء السلل
- السماء هنا غرقى .
- والسحابة قرشى .

وهنا يتضح الانفصال الدلالي المجازي في السطور الشعرية السابقة ونقف عند مثال واحد على سبيل التمثيل في قوله " كان المطر ناعساً " حيث يوجد هنا انفصال دلالي بالمفهوم الحقيقي المطر لا ينتلبه النفاس أو النوم كالكائنات الحية الحيوانية ومنها الإنسان . ولكن ينزاح هنا المعنى الحقيقي وهو نعاس المطر ليحل محله المعنى المجازي وهو علاقة التشابه بين الإنسان والمطر ، وهذه المشابهة هي التي بررت قيام علاقة الإسناد النحوي ، ولذلك فالانفصال الدلالي الموجود في النصصوص السابقة هو انفصال على المستوى الدلالي الحقيقي ولكن ليس على مستوى الانفصال الدلالي المجازي . وهكذا في بقية النصصوص المشار إليها نجد أن الانفصال الدلالي وظيفة ترابطية على مستوى السياق فضلاً عن إسهامه في تشكيل الانزياح النصي . كما يلاحظ أن الانفصال الدلالي غالباً ما يقتصر باللغة المجسدة وهي - على حشد مفهومات اللغويات

شئ يتحرك سريعا من حوله وأن التقنيات الاتصالية والمعلوماتية تتقدم ساعة بعد أخرى .
والشاعر عليه أن يسابق هذه المتغيرات أو على الأقل يولكبها ومن ثم يلجأ إلى إلغاء كل أدوات العطف ويقتصر على السواو ليسرها في التناول ، وأحيانا كثيرة يحذف السواو وتتزاح من التركيب لتحل محلها الفاصلة .

كما أن هذه الأتوات لا تحدث انزياحا مباشرا في النص إلا من خلال إسهامها في ترابط السياق . لكن الانزياح قد يحدث لهذه الأتوات نفسها وتحل محلها ترابطات سياقية صغرى كوضع نقطة بين الجمل أو العبارات أو الكلمات أو وضع فاصلة صغرى - كما ذكرنا - لأبها لا تستغرق وقتا من المبدع أثناء العملية الإبداعية وأحيانا تتزاح كل هذه الأتوات ليحل محلها تتابع الحالات الشعرية في النص . وهذه الحالات تكون بمثابة الرابط لسياقات النص . وهذا هو الشائع في معظم الإبداعات الأدبية المعاصرة كالشعر والقصة القصيرة والرواية والنص المسرحي .

خامسا - السببية :

ويعنى بها مجموع التعبيرات الغوية الدالة على ترابط اللصق بالسابق عن طريق العلة التي تربط بينهما مثل لام التعليل ، فاء السببية ، صيغة المفعول لأجله نتيجة لذلك . لهذا السبب ، ويتربط على هذا كى . لأجل ذلك . هكذا .

البنوية والوصفية وعلم النفس السلوكى - مجموع من الأحداث والمنطوقات أو الأشكال اللغوية (كالكلمات والجمل) يزواج بينها وبين المعانى (٢٤) .

وهذه اللغة تتوافق ولغة الإبداع الأدبى المعاصر والانزياح يتشكل من خلال الانتقال من هذه اللغة التقليدية المألوفة إلى اللغة الفنية التجسدية .

وأبعا - العطف :

حيث يشكل نمطا آخر من قِمَاط الربط السياقى في النص وعلى الرغم من شيوع أدوات العطف في النصوص بعلة إلا أنها تضاءلت في النصوص الأدبية المعاصرة خاصة النص الشعرى ، ويرجع هذا - كما ذكرنا انفا إلى اعتماد الشاعر على الترابطات النفسية والشعورية ففى تضاعف سياقات النص .

ويسهم العطف فى الترابطات السياقية من ناحية والانزياح من ناحية ثانية لأن الانزياح لا يتم إلا من خلال الترابطات السياقية للنص وهذه الترابطات السياقية تقوم على العطف كنمط من قِمَاط الربط السياقى .

وأهم أدوات العطف التى شكلت ملمحا فى القصيدة المعنية هي " السواو وتضاءلت وتلاشت الأدوات الأخرى ، وقد يرجع للإيقاع السريع الذى تعتمد عليه القصيدة المعاصرة لأن الشاعر يشعر أن كل

آخر يقصد به الأطفال والنساء والبسطاء الذين يطردون من أوطانهم في عربات الرحيل وفي عصف الشتاء القارس الذي يصنع غطاء ثجيباً فوق رؤوسهم وأعضاء الثلج المتساقط يخلع ملايسهم من فوق إيداعهم لتطير مع جنون الرياح فالمعنى ينزاح من السياق التقليدي المألوف إلى السياق اللامألوف . وذلك عن طريق القرائن اللفظية وأدوات الربط الممثلة في السببية ، والقرائن الحالية التي تستنبط من السياق .

سادساً - الإشارة :

ويشئ بها استخدام الأسماء الدالة على الإشارة بغية تحقيق الترابط السياقي في النص ومن خلاله يتحقق الانزياح النصي . وقد اعتمد الشاعر على الإشارة للترابط السياقي في بعض المواضع ومنها قوله (٢٧) :

- أين يمضي بهذا القميص الخفيف .
- أين يمضي بهذا الخريف .
- هذي المدن .
- وعقبه هذا هو القيروان المقبل .

إن الإشارة في هذه الأسطر الشعرية تقوم بوظيفتين الأولى : إنها تحقق الترابط السياقي على مستوى الجملة والنص ، وهذه الوظيفة تسهم بدورها في الوظيفة الثانية وهي تحقيق الانزياح على مستويين الأول على مستوى الجملة حيث يرتبط اسم الإشارة بما بعده إذا كان معرفة ، فيكون بدلاً من اسم الإشارة . ومن ثم ينزاح المعنى من اسم الإشارة إلى ما بعده مثل

وغير ذلك من التعميرات الدالة على ربط السابق باللاحق عن طريق اللفة أو السببية ، وهذه بدورها تؤدي إلى ترابط سياقات النص من ناحية وتسهم في تشكيل الانزياح النصي من ناحية ثانية ، ويمكن القول : إن علاقة السببية إحدى علاقات الارتباط المنطقي بين المعاني ويقضي سياق الجملة من المتكلم أحياناً أن يلجأ إلى هذه العلاقة لتكون معيلاً له على بيان سبب وقوع الحدث (٢٥) . يقول ابن يعيش : " لا بد لكل فعل من مفعول له سواء ذكرته أو لم تذكره إذ العاقل لا يفعل فعلاً إلا لغرض ولفة (٢٦) .

وتتضح السببية في العديد من المواضع في النص منها قول الشاعر :

- نحن لم نبين حتى حجارة طفل .
- لفرمى بها في هدوء البحيرات .
- يخلع غصن بقايا ملايسه كي تطير مع الريح .
- هل جاء من كربلاء البعيدة .
- كي يتوسد مترين من تربة باردة .

ويعتمد مبدأ السببية لدى الشاعر على لام السببية وكى التعليلية ليكون ما بعدها سبباً لما قبلها وهنا يتحقق الترابط السياقي عن طريق هذه الحروف والتعبيرات ومن خلال الترابط يتشكل الانزياح ففي قوله " يخلع غصن بقايا ملايسه كي تطير مع الريح " لا يعني بالغصن أو الطير المعنى المعجمي لها ولكنها تنزاح إلى معنى يحلّي

- قوله هذا القميص ، هذا الخريف ، هذى
المدن ، أى ينزاح المعنى من الأول للثانى .
والثانى تحقيق الانزياح على
مستوى النص حيث ينزاح المعنى من
المستوى المعجمى المباشر إلى المستوى
الإيحائى فى قوله - وعقبة : هذا القبيرون
المقيل ينتقل المعنى من شخصية عقبة
التراثية إلى شخصية عقبة المعاصر حيث
التطلع للحظات الخلاص والتطهير والقداء ،
أى أن المعنى ينزاح من الإشارة إلى
الشخصية التراثية إلى الإشارة للشخصية
المعاصرة .
- الليل يكتظ بالهاريين .
 - عربلت الشتاء الطويل .
 - كان ملتبسا بالذى جاء هذى الظهيرة .
 - قالوا له مرة : أنا سوف نمشى .
 - أيا دلك القبيرون تورخ بالشمس ساعتنا .
 - دع لنا ساعة للتأمل .
 - أو لحظة للأمل .
 - أنا من ساعة البرج .
 - ترسل الشمس برقية نلتقى بعد شهرين .
 - تلميذة تتورد فى سر هذا الشتاء .
 - ولكن لى رايتى الآن .
 - هذا العشاء الأخير .
 - لكننا - ولنصدق قليلاً حماقتنا - فى العشاء
الأخير .

سابعاً - الزمنية :

- يعنى بها استخدام التعبيرات
الدالة على الزمن بغية تحقيق الترابط
السياقى للنص . ومن هذه التعبيرات كلمات
مثل ساعة ، شهر ، دهر ، سنة ، لحظة ،
برهة ، أسبوع ، صيفاً ، شتاء ، صباحاً ،
نهار ، ليلاً ... إلخ وترد بعض هذه التعبيرات
لتحقق الترابط النصى ، وهذا الترابط يتحقق
من خلاله الانزياح ، وأهم السطور الشعرية
الوارد فيها بعض التعبيرات الزمنية القرابية
هى : -
- والغابة الذهبية تمتد حتى تلامس هذا
القميص الخفيف الخريف ؟
- لا بأس . أهو الخريف ؟
- أين يمضى بهذا الخريف ؟
- يطلع الصبح أخضر .
- وهكذا نجد أن الزمنية تشكل ملحماً بارزاً فى
سياق النص الشعرى حيث تظل ملازمة لمعظم
الصور الشعرية فى القصيدة وتحقق أمرين
أساسيين : الأول : الترابط بين تضاعيف الجمل
والصور فى السياق الشعرى . وهذا ما نلاحظه فى
كل سطر شعرى من السطور السابقة المشار
إليها حيث تحقق ترابط الجمل الشعرية من ناحية
وترابط السطور الشعرية مع بعضها البعض من
ناحية ثاقية ، فعندما يقول على سبيل التمثيل :

تشخيصية على المفردات الزمنية . حيث ينتقل
المساء من معناه المباشر إلى معنى إيحائي نجد
فيه الزمن المسائي ينتقل من موضع لآخر ،
ويحصن عشاقه خلف أبوابه .

وهكذا في معظم السطور الشعرية
الواردة نجد أن التعبيرات الزمنية تقترن بـالترباط
السياقي صيغا ، والانزياح في الحين الآخر .

ثامنا - التأكيد :

ويعنى به استخدام المؤكدات اللفظية أو
المعنوية أو القرائن الحالية الدالة على التأكيد
بغية تحقيق الترابط السياقي للنص من ناحية ،
والانزياح النصي من ناحية ثانية . وقد شاع هذا
النمط التعبيري في العربية قديما وحديثا يقول
العلوى : " اعلم أن دخول التأكيد في الكلام ليس
أمرأ حتما ، ولا يكون على جهة الوجوب وإنما
يكون وروده على وجهين أحدهما : أن يكون
للكلام معلوما في النفس لا يقع فيه شك . فما هذا
حالة أنت فيه بالخيار بين تأكيدده وتركه .
وثانيهما : أن يكون غير معلوم أو يكون مشكوكا
فيه . وما هذا حالة فالأولى تأكيدده ، لإزالة
احتماله (٣٠) .

كما أن التأكيد يأتي متوافقا في كثير من
الأحيان مع الحالات الشعورية والنفسية ومع
سياق النص ، وفي هذه الحالة يشكل التأكيد
لزامة أساسية في السياق ويفيد في عملية
الترباط النصي . وقد يأتي التأكيد مقترنا بتعبيرات
إيحائية ودلالية وحينئذ يؤدي إلى حدوث الانزياح
النصي . وهذا ما نجده في معظم الإبداع الأدبي
المعاصر ، والشعري بخاصة .

" ليا داخل القيروان للمقبل .
أيا داخل القيروان ، تـؤرخ بالشمس ساعتنا
بالمسامير أربعة .
(الماضي في الشروق ساعتان) .
دع لنا ساعة للتأمل .
أو لحظة للأمل " . (٢٩)

نجد أن التعبيرات الدالة على
الزمن مثل " تـؤرخ بالشمس ساعتنا " ،
ساعتان " - ساعة - تحقق الترابط بين
السطور الشعرية عن طريق ارتباط المعاني
الزمنية بما قبلها وما بعدها ، كما أنها تحقق
الانزياح عن طريق إزاحة المعنى من
الماضي إلى الحاضر . حيث لم تعد المدن
العربية في عصرنا الراهن مثلما كانت عليه
في الزمان القديم ، فقد كبستها القيود
والسلطة وسيطر عليها الضباغ في وقتنا
الراهن حتى أنه لم نعد نمتلك ساعة واحدة
نتأمل فيها واقعا أو نتطلع فيها للحظة من
أمل قادم قد يأتي أو لا يأتي .

ونجد الانزياح أيضا عندما يقول
يطلع الصبح أخضر " فينزع المعنى من
المستوى المباشر المألوف إلى المستوى
الإيحائي حيث يقترن المعنى بالصباح الغض
الذي يشرق في يواكيره الأولى فيكون غضا
كالنبات في مرحله الأولى .

وكذلك نجد الانزياح في قوله :
" المساء المهبأ ينتقل الآن بين العمارات " ،
وقوله : المساء المهبأ حصن عشاقه خلف
أبوابه . ويتمثل الانزياح في إضفاء معاني

- وفي القصيدة المعنية يتضح التأكيد
- بشتى أنماطه المختلفة في كثير من مواضع
- القصيدة ، يقول على سبيل التمثيل . (٢١)
- ناعسا في قطار العرائس ، أخترق
- الغابة الذهبية .
- ناعسا .
- والغابة الذهبية تمتد حتى تلامس هذا
- القميص الخفيف .
- الخريف ؟
- لا بأس أهو الخريف ؟
- إلى أين يمضي قطار العرائس بي ؟
- أين يمضي بهذا القميص الخفيف .
- أين يمضي بهذا الخريف .
- نحن لم نبين حتى حجارة طفل .
- لم نبين حتى جناحا لعينين .
- قد بناها سوانا .
- ولأهل سوانا تكون .
- مكتظة بالمذابح أحدها .
- الليل يكتظ بالهاربين .
- مرت بنا عربات المغيرين .
- مرت بنا عربات النجوم .
- عربات الرحيل .
- عربات الشتاء الطويل .
- عربات العويل .
- وقالوا له مرة أننا سوف نمشي .
- أقلوا له سوف نمشي .
- قالوا : دمشق . وكلنا : الفراتان .
- قال : اهبطوا أرض مصر إلى آخر
- السبحة الذهبية .
- لا مربوط للجياذ .
- ولا ربط للجندود .
- وقالوا اهبطوا أرض مصر .
- شيء من الرمل لي .
- شيء من الأمر لك .
- كانت نقول له : أن موسكو تضيق .
- يقول لها : الأرض واسعة .
- انظري في العيون للوسيلة عبر المحطات .
- وانتظري النبع .
- تأتي النساء اللواتي يفشن عنا .
- للواتي تناعين عنا .
- وتأتين أنت البهية .
- تأتيين دافئة مثلما يدفأ الثلج .
- تأتي النساء اللواتي يفشن عنا .
- للواتي تناعين عنا .
- وتأتين أنت البهية .
- تأتيين دافئة مثلما يدفأ الثلج .
- أنت لم تدخلي .
- أنت لم تسبلي خصلة الشعر لصق جبينى .
- متعبا كان عقبة .
- متعبة كانت الخيل .
- لن أكون الغريب المغنى هنا .
- لن أكون الغريب .
- لن أكون الذى يتساعل عن فندق الضاحية .
- لن أكون الذى يتهلل في زاوية .
- قل كيف أحببتها .
- كيف أحببت فيها ... رفيقى العزيز ؟
- هذا العشاء الأخير .
- وهذا هو الصلب .

المبايقي من ناحية ثانية والانزياح من ناحية
ثالثة .

وإذا وقفنا مقطع شعري فى الفقرة
الرابعة من القصيدة للمعنية نجد أن التأكيد
اللفظي يأخذ عدة أبعاد منها :

(أ) أنه يؤدى إلى ترابط السياق فى النص الشعري
من أول قوله : " مشرب البيرة الفاترة إلى قوله
" أو لحظة للخل " وفى هذه الفقرة يتم التأكيد عن
طريق ترابط المعاني بين السطور الشعرية فى
قوله :

" تلتى النساء اللواتى يفتشن عنا

للواتى تنعين عنا .

وتأتين أنت البهية .

تأتين دافئة مثلاً يدفا الثلج .

ألمح من فرجة الباب وجهك .

خصلة شعر أمامية .

وتهاويل من معطف " (٣٢) .

فنجد أن هذه الفقرة الشعرية تتكرر

مرتين بغية التأكيد اللفظي للمعنى ، لأن هذا

التكرار يتوافق مع الحالات الشعرية للشاعر من

ناحية ومع المعاني التى يبغي توصيلها من ناحية

ثانية ، وكأن يرودها مرة واحدة فى النص لا

يفي بمقتضيات الشعور الكلى للشاعر ولا

بالمعاني الكلية التى يود طرحها . فضلاً عن

تحقيق مبدأ الترابط النصي بين السطور الشعرية

.

(ب) يسهم التأكيد فى تحقيق الانزياح النصي .

وذلك من خلال الرغبة فى تأكيد معاني ومفاهيم

نصية بعينها فى النص السابق على سبيل

- لوددت لو أنك عابئة بالذى فى السهواء
المباغت .

- وددت لو أنك عابئة بالذى فى السهواء
المباغت .

- فى الغرفة الدافئة .

- فى الغرفة الدافئة .

- هل أصلى إنن للتى قاسمتنى السرير .

- هل أصلى إنن للتى قاسمتنى الضمير ؟

- باقى هو النهر .

- باقية كل تلك الفصول التى هدهدتنى .

- وباقية لمسة الساحرة .

- ماذا أقول إنن للضيوف الذين -

يجيئون ؟

- ماذا أقول لمن يرسلون الرسائل ؟

- بيتى على النهر لا شك .

- بيت به نخلة .

- هل تذكرته ؟

- هل تذكرتنى ؟

- لنقل أن قبل الكلام انتهاء الكلام .

- لنقل لعصافير موسكو السلام .

- لنقل لبنادق موسكو السلام .

- لنقل لسموات موسكو السلام .

ومن خلال هذا التتابع الشعري

يتضح لنا مدى سيطرة التأكيد على بناء

النص ، خاصة التأكيد القائم على التكرار

اللفظي مثل تكرار كلمات بعينها وجمل

شعرية بل وصور شعرية كاملة . هذا التكرار

اللفظي بغية التأكيد من ناحية والترابط

وفي القصيدة المعنية نجد المقابلة فى بعض السطور الشعرية منها قوله :

- مدن علمتنا قراءة أسمائنا .
- لم نتعلم كتابة أسمائنا فى الصفائح .
- يطلع الصبح نخضر .
- الليل يكتظ بالهاريين .
- كانت تقول له : إن موسكو تضيق .
- يقول لها : الأرض واسعة .
- اللواتى تناقين عنا .
- وتأتين أنت البهية .

وهكذا حتى نهاية النص نجد التعبيرات والمعاني المتقابلة فى بعض سطور القصيدة ، فعلى الرغم من الزعم بأن المدن علمتنا الكتابة والقراءة غير أن حقيقة الأمر أننا لم نتعلم شيئاً حتى كتابة أسمائنا . وعلى الرغم من أن الصبح قد أشرق غضا بقاعا إلا أن الليل يكتظ بالهاريين والضالعين فى جحيم الواقع . وعلى الرغم من أن المحبوبة تصرح أن المدن تضيق إلا أنه يؤكد أن الأرض واسعة . ويرغم بعد النساء عنه إلا أن المحبوبة تقترب منه .

وهذه المقابلة أو إن شئنا الدقة المقارنة فى سياق النص تؤدي إلى ترابط المعانى والجمل فى النص الشعرى ، ومن خلال هذه المقارنة يتضح الانزياح . ففى قوله (مدن علمتنا قراءة أسمائنا

لم نتعلم كتابة أسمائنا فى الصفائح) فـ: انزياح المعنى من مجرد كتابة الأسماء إلى تعبيرة " أتق وكشف زيفه وحقيقة الجهل الذى يكتنف الواقع . إذ لم نتعلم حتى كيفية بناء أحجار صغيرة لطقس

التمثيل نجد الانزياح يتحقق فى انزياح المعنى من المستوى المباشر - الذى يقف عند حد قدوم النساء وهن يلتشن عن الشاعر فتارة يقتربن منه وأخرى يبتعدن عنه - إلى المستوى الإيحائى الذى يقرن صورة المرأة بصورة الوطن أو القيم الإنسانية النبيلة التى يتطلع إليها الإنسان خاصة فى قوله " وتأتين أنت البهية " - يل تحقق مفارقة المعنى فى قوله تأتين دافئة مثلما بدفا الثلج ، فيقرن الدفء بالثلج وهما صورتان متناقضتان ، لكن هذا التناقض يتوافق وحالات التناقض والتباين التى تسترئى فى الواقع المعيش ، كما أن هذا التناقض مبرر من الناحية الفنية .

وهكذا نجد أن التأكيد بشتى أنماطه فى النص - يحقق الترابط النصى من ناحية والانزياح الدلالى من ناحية ثانية - حيث تنتقل دلالة السطر الشعرى من معنى إلى معنى آخر فإذا كان الثلج باردا فى الواقع ففى النص يكون دافئا بدفء المحبوبة التى يتطلع إليها الشاعر بعد أن جمدها الواقع وجعلها صامتة لا تقوى على الكلام .

تاسعا - المقابلة " المقارنة " :

ويعنى بها ورود تعبيرات لغوية فى النص تكون متقابلة من حيث المعنى وهذا التقابل يحدث نوعا من الترابط السياقى والانزياح النصى .

النساء اللواتى يفتشن عفا - اللواتى تتعاین عفا
- وتأتین أنت البهية - تأتین دافئة مثلما بدفا
التلج .

أمح من فرجه الباب وجهك - خصلة
شعر أمامية وتهاويل من معطف
- لا غناء ولا جمرة - السجانر فى الجيب -
الصمت فى القلب - متعبا - عقبة - القيروان -
لن أكون - الغريب - الخيل - الثلج - هل أصلى
إن للتى قاسمتى - السماء - السحابة - باقية -
ولدى - بيتى - الكلام - السلام - موسكو الظلام

ويتضح لنا أن هذه المفردات اللغوية
تكررت أكثر من مرة فى سياق النص الشعرى
وأنها كانت رابطا لتضافر بنى الجملة الشعرية
الواحدة . كما أنها جاءت فى أكثر من موضع
لتسهم فى الاتزياح النصى . وذلك عندما يختلف
معناها المعجمى الأحادى عن معناها الذى يرد فى
السياق ، ومن ذلك على سبيل المثال قوله :

مباحة بالطباشير مرسومة
والذى كان غير كان

تلج من القطن مرتسم منذ يومين عند حدود
للتصور . (٣٢) .

فمن الكلمات التى تكررت فى معظم بنى
القصيدة ووردت فى هذا النص كلمتا " سلحة " ،
" تلج " والكلمتان فى سياقهما المفرد لهما معنى
مألوف هو المعنى المعجمى لهما ولكن معناهما
فى السياق قد حدث له إزاحة من المعنى المألوف
إلى آخر غير مألوف ، فالساحة انتقلت من
مجرد مكان متسع وخال إلى مجرد مكان فى

وما نزال عالمة على الآخرين يصنعون لنا كل
شئین حتى قوتنا اليومى لم نعد قادرین على
توفيره . فقد شيد كل المدن قوم سولنا .
ونحن ما نزال غير قادرین على شئین .

٢-١-ب

الترابطات الصيغية :

ويعنى بها الصيغ اللغوية المفردة
التي تربط السياق اللغوى للنص وذلك من
خلال التكرار أو الاستبدال أو الحذف
الإضمار أو الإضافة ويتحقق من خلالها
الترابط السياقى من ناحية والاتزياح النصى
من ناحية ثانية . وتتضح هذه الترابطات
الصيغية على النحو التالى :

أولا - التكرار :

وهو تكرار صيغ لغوية معينة فى
سياق النص تؤدى بدورها إلى ترابط السياق
والاتزياح الدلالى .

وفى القصيدة المعنية نجد أن
التكرار يشكل لازمة أسلوبية فيه وقد اتضح
لنا بعض هذا التكرار فى محور التأكيد
اللفظى . غير أننا نعنى فى هذا الموضع
بتكرار الصيغ اللغوية المفردة التى شاعت
فى النص الشعرى ومنها كلمات مثل :
ناعسا - الغابة الذهبية قطار العرتمس -
القميص الخفيف - الخريف - لم نبين -
النجوم - مرت بنا عريات - آخر المقبرة -
قالوا - قلنا - قال - أ هبطوا أرض مصو
- مشرب البيرة الفاترة - صامت تلتى

الحقل المعجمي - (٣٤) . والحقل المعجمي دور كبير في عملية الاستبدال لأن كل كلمة لها خلفية لفظية ودلالية تدور في فلكها ومن الممكن أن تحل كلمة محل أخرى في نفس الخلية طالما أنها تنتمي لنفس الحقل الدلالي .

ولذلك يرى أصحاب نظرية الحقول المعجمية - أن العلاقات الاستبدالية لا تخرج نسي أي حقل معجمي عن المترادف Synonymy والاشتغال أو التضمين hyponymy وعلاقة الجزء بالكل Part - Whole relation والتضاد Antonymy والتناقض Incompatibility (٣٥) . ويعرف براون وميلو ، Brown

E. K and Miller, J. E. العلاقات الاستبدالية بأنها " تلك التي تعقد بين المفردات القابلة للاستبدال بصورة تبادلية في سياق ما ، ويعرفان العلاقات التلازمية بأنها تلك التي تعقد بين الصيغ Form أو أصناف الصيغ Form Classes داخل تركيب ما " . (٣٦)

ولعلنا لا نبالي حين القول إن الاستبدال

يعد أكثر الأنماط التركيبية اقترانا بالانزياح النصي لاعتماده على الخلية اللفظية المتعددة للدلالة وعلى الحقول المعجمية التي تنتج استبدال الكلمات داخل النص الواحد .

وفي القصيدة المعنية نجد الاستبدال في بعض المواضع الشعرية ومنها على سبيل المثال قوله :

١- متعبا كان عقبة .

٢- زيتونة لوحت لجواد المحارب سارت إليه .

٣- وعقبة هذا هو القيروان المقل .

لوحة مرسوم بالطباشير وهذا المكان قد تغيرت معالمه إذا لم يعد هو المكان المرجو أو المؤلف أو الذي يتطلع إليه الشاعر ، لأن كل شيء قد تغير والذي كان كائنا في الماضي لم يعد كائنا الآن . وكذلك الأمر بالترسبة لكلمة الثلج ، فهي لها معنى معجمي مأثوف ولكنها في السياق حدث لها إزاحة دلالية - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - فبدلا من كونها تدل على قطعة المياه المتجمدة حدث لها إزاحة وأصبحت تدل على قطعة القطن البيضاء الثلجية اللون التي ترسم للزينة في مناسبات الأعراس المختلفة .

ولكن الشعور بمتعة العرس لا تتم لأن الشرطي يحاصر كل شيء جميل في الواقع فيفقد لذته ، ومتعته .

وهكذا في معظم التعبيرات الإفرادية المكررة نجدها تحقق ترابط الجملة من ناحية والراحة النصية من ناحية ثانية .

ثانيا - الاستبدال :

ويعني به استبدال علامة بأخرى أو إحلال مفردة لغوية محل أخرى وحينئذ ينزاح المعنى من إحداهما إلى الأخرى . ويؤدي الاستبدال فضلا عن الإزاحة إلى إيجاز النص وتكثيفه وتعدد دلالاته بتعدد ثروته اللفظية . لأن فهم معنى الكلمة يقترن بمجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا ومن ثم يرى ليونز J. Lyons أن الكلمة هي محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى وداخل

حذفها أما الإضمار فيعنى به اختفاء علامة ما من السياق ووجود قرائن لفظية تدل عليها .
ويقوم كل من الحذف والإضمار بوظيفة الربط السياقي للصيغ اللغوية إلى جانب تحقيق الاتزان النصي .

ونجد الحذف والإضمار فى مواضع عديدة من القصيدة المعنوية ومنها على سبيل المثال قول الشاعر :

- أين يمضى [] بهذا القميص الخفيف (حذف كلمة قطار العرائس) .

- أين يمضى [] بهذا الخريف (حذف كلمة قطار العرائس) .

- لنرمى بـ [ها] فى هدوء البحيرات (إضمار كلمة حجارة) .

- ولنا أن نغنى لـ [ها] . (إضمار كلمة المدن) .

- كان [] لملتبسا بالذى جاء هذه الظهيرة (حذف المخلص "الحسين") .

- هل جاء [] من كربلاء البعيدة (حذف المخلص " الحسين) .

- كانت [] تقول أن موسكو تضيق (حذف المحبوبة) .

- يقول لـ (ها) الأرض واسعة (إضمار المحبوبة) .

- [] اللواتى تتاعبن عنا (حذف النساء) .

- ألمح من فرجة الباب وجه [ك] (إضمار المحبوبة) .

- وفى الصيف سوف ترى [] الحب أول (حذف المحبوبة) .

٤- أيا داخل القيرون ، تؤرخ بالشمس ساعاتنا .

٥- ماذا أقول إذن للضيوف الذين يجيئون ؟

٦- ماذا أقول لمن يرسلون الرسائل ؟

فى هذه السطور الشعرية نجد أن كلمة عقبة تستبدل بكلمتى المحارب فى السطر الثانى ، ودخل القيرون فى الرابع كما تستبدل كلمة " للضيوف " فى السطر الخامس بكلمة من يرسلون الرسائل فى السطر السادس .

وهذا الاستبدال على الرغم من وظيفته المباشرة فى ربط السياق إلا أن له وظيفة جوهريّة أخرى وهى الاتزان النصي فعندما تحل كلمة المحارب محل كلمة عقبة فينزاح المعنى من مجرد الإشارة إلى اسم عقبة إلى معنى آخر وهو ذكر صفة من صفات عقبة وهى المحارب . بل ينزاح اللفظ المحارب أيضا فلا يقف عند الإشارة إلى عقبة بل يشير إلى المحارب المعاصر الذى يتطلع إليه الشاعر كى يحرر الوطن والأرض السليبة .

وهكذا فى بقية النص الشعرى نجد أن الاستبدال يقوم بوظيفة الاتزان النصي ويشكل ملحا بارزا فى الترابط السياقي .

ثالثا - الحذف والإضمار :

ويعنى بالحذف اختفاء علامة ما من السياق ووجود قرائن حالية تدل على

من الكلمة المضرة إلى الضمير الدال عليها..
ولا يقف الانزياح عند هذا الحد بدليل
أحيانا نجد أن الكلمة المحذوفة أو المضرة تنفى
دخول السياق تحمل بعدا دلاليا غير البعد اللغوي
لها . ومن ثم ينتقل المعنى من المستوى اللغوي
إلى الإيحائي . كما فى قوله " ألمح من فوججّة
الباب وجهك " فالإشمار فى كلمة المحبوبة يقوّن
بالأرض والوطن والبيت وكل مكان أليف . أرغصم .
الشاعر على تركه يصبح محبوبا لديه .

واحدة - الإضافة :

وعنى بها السوابق واللاحقات التى
تضاف إلى بنية الكلمة وكذلك المضاف والمضاف
إليه حيث تودى الإضافة إلى ربط سياق الجملة
فى النص الشعرى وفى ذلك يشير " يوجشتراليمير
" إلى أن الإضافة سامية الأصل وأن المضاف لنلم
يكن معربا فى الزمان القديم وأن عدم احتفال اللغة
التعريف عليه هو مما تشترك فيه اللغويّة
والآرامية . (٢٧) ويرى بروكلمان أن " المضاف
والمضاف إليه فى اللغات السامية يرتبطان
بعضهما ببعض ارتباطا وثيقا يكاد يحيلهما إلى
بعض الأحيان كلمة واحدة " (٢٨) .

ونجد الإضافة على مستوى الكلمة
الواحدة مثل السوابق واللاحقات أو الإضافة على
مستوى التجاور مثل المضاف والمضاف . إليه
تؤدى إلى ترابط السياق على مستوى الجملة
الشعرية ومن ثم على مستوى النص . كما تسمى
فى تحقيق الانزياح النصي . . لأن الإضافة إذا
كانت ضمائر أو حروف مضارعة أو أفعال

- قل كيف أحببت [ها] ؟ (إشمار
المحبوبة) .
- كيف أحببت فيـ [ها] ... رفيقى
العزیز (إشمار المحبوبة) .
- قلـ [هم] إتنى أعرف الدرب
(إشمار للضيوف) .
- يدخلـ [ها] شقة بعد أخرى
(إشمار المساء) .
- حاملا [] فى قرارة أكياسه المنتقاة
هداياہ (حذف المساء) .
- دون أن يتذكر [] أنى وحيد بعد
(حذف المساء) .

وهكذا نجد أن الحذف والإشمار
يشكلان ملمحا بارزا فى نسج النص الشعرى
ويؤدى إلى ترابط أبنية الجملة الشعرية من
ناحية والانزياح من ناحية ثانية .

ففى النص السابق نجد أن الفراغ
بين القوسين المستطيلين يدل على موضع
الكلمة المحذوفة لأن السياق الملفوظ يدل
على المحذوف ويحمل دلالة فينزاح المعنى
من الكلمة المحذوفة إلى الموضع الدال على
الحذف فى السطر الشعرى ووضعنا أمام كل
سطر شعرى الكلمة المحذوفة والتى يتم
استنباطها من السياق .

كما أن الضمائر الموضوعة بين
قوسين مستطيلين فى السطر الشعرى تدل
على موضع الكلمة المضرة حيث تختزل
الكلمة فى ضمير يدل عليها وينزاح المعنى

٢-٢

الانزياح الخطابي :

ويعنى به النسق النصى الذى يحيل إلى معنى غير مألوف لدى المتلقى وذلك من خلال التتابعات الصورية للنص وارتباطها بالإحالات الخارجية التى يشكلها النص من ناحية. والتمسك الاستعارية للصورة كالمجاز والكناية والاستعارة والتجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس من ناحية ثانية ومن ثم ينقسم إلى قسمين ؛ الأول الانزياح الدلخلى للنص. والثانى الانزياح الخارجى .

٢-٢-أ

الانزياح الداخلى للنص :

ويعنى به الانزياح الذى يعتمد على المقومات الصورية التتابعية التى أسهمت بدورها فى تشكيل الانزياح الخطابي ومن هذه المقومات الاستعارة ، والكناية ، والتشخيص ، والتجسيد ، وتراسل مدركات الحواس . فهذه المقومات لها معنوا أحدهما حقيقى والآخر مجازى . وانتقال المعنى من الحقيقى إلى المجازى يسهم فى تشكيل الانزياح النصى . ونقف عند بعض النماذج التطبيقية لهذه المقومات على سبيل المثال لا الحصر .

١- الاستعارة :

وهى تعد أحد المقومات الأساسية للانزياح الخطابي فى النص الشعرى . فضلا عن كونها موضع اهتمام العديد من الساتيين

حينما تلتصق ببنية الكلمة سواء كانت ساقية أو لاحقة حينئذ قد تؤدى إلى تعديل المفهوم الدلالى للكلمة ومن ثم تؤدى إلى انزياح المعنى .

ولا نبالغ حين القول إن معظم السطور الشعرية فى القصيدة المعنية اعتمدت على الإضافة وفق المفهوم الذى أوضحناه ، ولذلك نقف عند بعضها على سبيل التمثيل لا الحصر . يقول الشاعر :

- ناعسا فى قطار العرائس أخترق الغاية الذهبية (مضاف إليه + آل للتعريف - ألف المضارعة) -

- كان المطر (آل التعريف) - ناعسا . -
- نائما فى بيوت الضلوحى (مضاف إليه + آل التعريف) .

وهكذا حتى آخر النص للشعري نجد إضافة المضامف إليه والسوابق واللواحق إلى بنية الكلمة بشكل ملمح بارز ، وهذه الإضافة تسهم فى الارتباط السيلقى من ناحية وفى الانزياح من ناحية ثانية ، حيث يستحضر الشاعر صورة الواقع المعيش الذى يتحول إلى واقع خرفلى تسقط منه كل مظاهر الجمال ولا يملك غير النوم فى البيوت النائية فى ضلوحى المدينة التى بناها الآخرون .

- السماء هنا غرضي .

- والسحابة فرشي .

- و ذاكرتي و هنت مثل عيني .

- السماء المهيا ينتقل الآن بين العمارات .

وهكذا نجد أن الاستعارة تشكل ملحما

في القصيدة وأنها أحد المقومات الأساسية

للاتزياح . لأن كل السطور الشعرية السابقة التي

نكرناها للاستشهاد على الاستعارة لها

معنيان؛ الحقيقي وهو المهمل في السياق

والمجازي هو السائد في السياق .

فعندما يقول على سبيل المثال : " في

الليل كانت قبور هلالية تتمرغ تحت النجوم "

فالقبور بما تحويه من أجساد الموتى هذا هو

المعنى الحقيقي المهمل أما الانزياح للمعنى

المجازي فيعني به حالة الظلمة الحالكة التي

يعيشها الناس حتى غدت بيوتهم سجنًا مظلمًا

كالقبر ، بل أن القبور من شدة الحزن والقهر

تتقلب تحت النجوم . فالقبور الحقيقية لا تتقلب

لكن المعنى المزاح المجازي تتقلب فيه الأبيرة

المقبرة من شدة الظلمة ولا يعلوها شين غير

السماء .

وهكذا نجد الانزياح الدلالي في كل

السطور الشعرية تشار إليها .

٣- الكتابة :

تمثل الكتابة ملحما في القصيدة وتعد

أحد مقومات الانزياح لأنها تقوم على استبدال

علامة بأخرى بنية الدلالة على بعد إيحائي معين

. ونجد ذلك على سبيل المثال في القصيدة المعنية

والفلسفة وعلماء المنطق وعلم النفس

والانثروبولوجيين والنقاد والأثباء وغيرهم .

ومن أهم الأسس التي تقوم عليها

الاستعارة مبدأ الترددية الدلالية - لو جاز

لنا استخدام هذا التعبير - أو الإبدالية على

حد تعبير "مولينو" وهي أن كل كلمة يمكن

أن يكون لها معنيان ؛ معنى حقيقي ، ومعنى

مجازي وأن الاستعارة تحصل باستبدال كلمة

حقيقية بكلمة مجازية وهذا الاستبدال مبني

على علاقة المشابهة الحقيقية أو

الوهمية - (٣٩) .

ونجد الانزياح القائم على

الاستعارة في العديد من مواضع القصيدة

المعنية ومنها قول الشاعر :

- كان المطر ناصبا .

- نائما في بيوت الضواحي .

- يطلع الصبح أخضر .

- في الليل كانت قبور هلالية تتمرغ تحت

النجوم .

- يهبط الثلج ريش وسائد .

- يخلع غصن بقايا ملايمه كي تطير مع

الريح .

- كي يتوسد مترين من تربة باردة ؟

- تاتين دافئة مثلمًا يدفا الثلج .

- ترسل الشمس برققة - تلتقي بعد

شهرين .

- غرفة في فضاء من الشجر المترنح

بالثلج .

- والتين يصنع سكره في هدوء السلال .

المزاح ، أما المعنى الحقيقي فهمل في النص .
 أي أننا نستطيع القول إن هذه
 المقومات تحدث إزاحة للمعنى الحقيقي ليتحول
 إلى معنى مجازي يتوافق مع سياق النص .
 وهذه المقومات هي التي تسهم إلى حد
 كبير في تشكيل الانزياح الخطابي .

٢-٢- ب :

الانزياح الخارجي للنص :

ويعني به الانزياح الذي يتشكل من
 خلال التلاعبات الصورية في النص ويعتمد على
 التأويل الخارجي للنص ، وتنف عند القصيدة
 المعنية على سبيل التمثيل بغية توضيح الانزياح
 الخطابي من خلال تناولنا للتلاعبات الصورية في
 النص تتلحا تصاعديا وذلك على النحو التالي :

١- الفقرة الأولى في النص من أول قوله ناعسا
 " في قطار العرائس " حتى قوله " أين يمضي
 بهذا الخريف " يجسد الشاعر حالات الرثابة
 والملل التي يعيشها في انتظار ما لا يجي حيث
 يظل نالما في قطار الحياة الذي لا يتوقف يجوب
 الغابات والأماكن المختلفة والمطر يسقط هادنا
 من كل صوب والبيوت نائمة بنود المطر
 والضواحي والنوافذ والبيوت ، غير أن الخريف
 يتسلق كل جنبات الواقع والسجائر وتحول إلى
 رماد وتطفئ الجمرات الأخيرة في أكواب الشاي
 ، وعلى الطاولة تتجاور كل المتناقضات الورق
 الأبيض والزمان السمرقندي والخبز والدعاء .
 وما يزال قطار العرائس يمضي بالشاعر إلى ما
 لانهاية وما يزال الخريف يسرى في كل تضاعف

في قول الشاعر : " السجائر علقت رمادا ،
 وفي الشاي تنطفئ الجمرات الأخيرة فتحول
 السجائر إلى رماد وانطفئت الجمرات في
 الشاي هذا هو المعنى الحقيقي أما المعنى
 المزاح المجازي فهو تعبير عن الانتظار
 العقيم للمحبوبة الضائعة التي لم تأت بعد
 حتى أن كل شين تحول إلى رماد من كثرة
 الانتظار " . وهكذا في بقية القصيدة نجد العديد
 من الصور الكنائية التي تسهم في تشكيل
 الانزياح النصي .

٣- التشخيص :

ويعني به إضفاء ملامح شخصانية
 على الماديات . وهو شائع في النص
 الشعري ويحمل معنيين حقيقي مهمل
 ومجازي سائد ونجد هذا على سبيل المثال
 في قول الشاعر " ترسل الشمس برقبة :
 نلتقى بعد شهرين " فالشمس يضيئ عليها
 الشاعر ملامح شخصانية وهذا المعنى
 المزاح هو الذي يتشكل من خلال السياق .

٤- التجسيد :

ويعني به تجسيد المعنويات في
 صورة مادية وهو شائع في النص الشعري ،
 ويسهم في تشكيل الانزياح النصي ، ونجد
 ذلك على سبيل المثال في قول الشاعر :
 الريح تلهث عند النوافذ " فوضفى للشاعر
 ملامح تجسدية على الريح وهذا هو المعنى

المباشر يتمثل في القاء لهذه المدن التي شيدها الآخر . والمعنى المزاح يتمثل في تحرية وإفئنا ومواجهة عجزنا .

٣- في المقطوعة الأولى من الفقرة الثانية من أول قوله : " في ضريح أبي نعمة البلوى بخور " وحتى قوله لا تتركوني وحيدا يتضح الانزياح في الخطاب الشعري عندما يوظف شخصية تراثية مثل " أبو نعمة البلوى " وهو صحابي جاء في فتح شمال أفريقيا ودفن في القيروان وكان حلاق الرسول وتزاح هذه الشخصية من مدلولها للتراث إلى مدلولها المعاصر ، فتصبح تعبيرا عن حالات الشوق والأسى الشوق للبساطة والوضوح والنقاء والطهارة ، والأسى على ما آل إليه الواقع المعيش من مذابح وقهر وظلم وعبودية وقطارات الرحيل عن الأوطان تواصل مسيرها ، حتى أن الشاعر يصرخ طالبا عدم تركه في عزلة وحيدا .

٤- في المقطوعة الثانية من الفقرة الثانية من أول قوله " هل سننأى طويلا عن الأرض " إلى قوله " عربات العويل " يتضح الانزياح في الخطاب الشعري عندما يواصل تعبيره عن حالات الغربة والرحيل التي تعيشها الذات الإنسانية . فقد أصبح الوطن طاردا له وتحول ثدى الأم إلى رماذ ويلفظ أبناءه . وهنا نجد الانزياح في تحويل الأم إلى صورة للوطن والأرض أي ينزاح المعنى من صورة الأم إلى صورة الوطن . وعربات

الأشياء ويتمثل الانزياح هنا في إردولوجية الخطاب الشعري المتمثلة في المعنى المباشر الذي يبدو مفككا والمعنى الإيحائي المستوحى من سياق النص الشعري الذي يبدو متماسكا عندما نرجعه إلى الانزياح الدلالي لقطار العرائس والغابة الذهبية يوحيان من البوصلة الأولى إلى البهجة والسعادة والفرحة الغامرة لكنهما في سياق النص يحدث لهما انزياح من هذا المعنى إلى معنى دلالي يقترن بالضياع والديمومة والأبدية حيث قطار الحياة لا يتوقف عن السير حتى أنه يصيب الذات بالعمية والتلاشي فتتساوى عندها كل النفاذ على الطولة ؛ الدماء والخيز ويحل الخريف في تضاعيف كل شيء فتسقط نضارتها . ومن ثم ينزاح المعنى في الخطاب الشعري من مستوى معين إلى نقيضه .

٥- المقطوعة الثانية من الفقرة الأولى من أول قوله " علمتنا قراءة أسمائنا حتى قونه " أو مثمنا يذهل الراحلون " يكتشف الخطاب الشعري عن التناقض المساند في الواقع المعيش بين ما هو كائن وما يجب أن يكون . ويسهم في توضيح هذا التناقض الانزياح الدلالي الذي اعتمد عليه النص ، حيث يعبر عن الضياع الذي يسيطر على واقعنا المعيش إذ لم نعد قادرين على تشييد جدران لطفل أو حجر يمسك به ليلقيه في وجه عودو مثمنا يفعل أطفال الحجارة ويسيطر العجز على كل مقدرات الحياة والاحتفاء مثمنا تتحنن الأغصان ، فالمعنى

الذي يدفن الثلج ، ويتحول كل شيء ففي المحبوبة الوطن إلى عنصر جميل يتطلع إليه الشاعر وينوب فيه إلى حد التلاشى أى أن صورة المحبوبة تنزاح من المستوى التعبيري المألوف إلى المستوى الدلالي الإيحائي وحينئذ تحل صورة الوطن محل صورة المحبوبة .

٨- فى الفقرة الخامسة من أول قوله " متعبا كان عقبة " إلى قوله " وأين نريد الوصول " نجد الانزياح فى انتقال الشخصية من المستوى التراثى القديم إلى المستوى المعاصر . فيصبح عقبة تعبيراً عن الشخصية التى يتطلع إليها الشاعر حتى يخلص المحبوبة من براثن القهر السلطوى والاحتلال . وذلك عن طريق استشراف المستقبل وتجاوز المستحيل والصعوبات التى تواجهه . ولذلك ليس غريباً أن نجد ساعة الانزياح تنتقل من معناها المعجمى إلى الدلالية بغية التعبير عن المستقبل والعلو ، كما أن ساحة الثلج تكون دالاً على الصعوبات التى تواجهه الشاعر ويحاول تجاوزها ، عن طريق اقتفاء أثر عقبة العصرى كى يخلص المحبوبة من الضياع .

٨- فى الفقرة السادسة من قوله " ساحة بالبطشير مرسومة " إلى قوله " لكننا ولنصدق حماقتنا - فى العشاء الأخير " - ينزاح الخطاب الشعري إلى رسم لوحة تجسدية يعبر فيها عن ولعه بالمحبوبة الأرض التى طال انتظاره لها ، فقد عشق كل ما حوله من خلال عشقه لها ولحب فى صورتها كل الرفاق من حوله . حتى وصل

الرحيل إلى عربات المنزوح عن الوطن واليكاء عليه .

٥- المقطوعة الأولى من الفقرة الثالثة من قوله : " آخر المقبرة " إلى قوله " ولكن إلى آخر المقبرة " - ينزاح المعنى فى الخطاب الشعري إلى شخصية الحسين رمز التضحية والفداء ليكون تعبيراً عن الشخصيات التى يتطلع إليها الشاعر فى الواقع المعيش ، وتعبيراً لأعوان السلطة الذين أضاعوا المخلص والوطن .

٦- فى المقطوعة الثانية من الفقرة الثالثة من قوله : " وطن بين حمدان والقيروان اكتفى بالقسيمة والخمر " حتى قوله " هل يدور الفلك " - ينزح المعنى فى الخطاب الشعري إلى تعبيرة الواقع المأساوى الذى أضاع فلسطين والوطن . وحلت الشعارات الجوفاء محل الفعل وأصبح العجز يسرى فى كل تضاعيف الواقع .

٧- فى الفقرة الرابعة من قوله " هل تحب التنزه بين المحطات فى باطن الأرض ؟ " إلى قوله " فى مشرب البيرة الفسفرة " - ينزاح الخطاب الشعري من الصورة المألوفة للمرأة والنساء إلى صورة محملة بالأبعاد الدلالية والجمالية والإيحائية ، فعلى الرغم من أن بعض النساء تلتجى للتفتيش عن الشاعر ويبتعدن عنه أحياناً إلا أن المحبوبة الأرض والوطن وانديار تقرب منه يدفننها الحميم

١١- فى الفقرة التاسعة من قوله " ليلة الأحد الثامنة " إلى آخر القصيدة . نجد الانزياح فى الخطاب يتمثل فى تصوير الذات التى تعانى الوحدة والعزلة بعد أن حل المساء فى كل شئ وعم كل أرجاء البيوت والعمارات والجدران والحصون . وحينئذ لا تملك الذات غير الرحيل . وكان الأرض قد ضاقت بالأساعر بعد أن سدت فى وجهه كل المنافذ وأصبحت المحبوبة فى واد وهو فى واد آخر . لا يملك غير استحضار صورتها بين الحين والآخر .

هوامش البحث

١- **المطر: د. محمد عناني** : المصطلحات الأدبية الحديثة المصرية العلمية للنشر . لونغمان القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ١٢ .

٢- **نفسه** ، ص ٢٢ .

٣- **هـ. ب. پروان ، هـ. بول** : تحليل الخطاب ، ترجمة د. محمد لطفى الزليطنى . د . مير التريكي ، ص ٣٦ . النشر العلمى . جامعة الملك سعود . الرياضىة . ١٩٩٧ .

٤- **محمد الماكروى** : الشكل والخطاب . مدخل لتحليل ظاهرتى ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، ١٩٩١ ، ص ٣٣ .

٥- **د. محمد عناني** : مصدر سابق ، ص ٨٩ .

٦- **نفسه** ، ص ٥٩ .

٧- **نفسه** ، ص ٨٩ - ٩٠ .

إلى حد الصلب والتوحد فيها ويربطها أحقاداً بصورة مريم المجدلية فتكون دالاً على الصلب والبعث والتوحد والبقاء . أى تنتقل صورة مريم من إطارها التراثى أيضاً إلى إطارها العصرى فتصبح دالاً على صورة المحبوبة الأرض والوطن .

٩- فى الفقرة السابعة من قوله " غرفة فى فضاء من الشجر المترنج بالنجج " إلى قوله وباقية لمسة السحارة " ينزاح الخطاب الشعري للمكان الذى تعيش فيه المحبوبة فى الغرفة الدافئة بعيداً عنه بعد أن أصبحت السماء غرفته والسحابة فرمشة وما يزال ينتظر لمستها الحاتية على ضفاف النهر . والانزياح يتمثل فى إحلال صورة الوطن والأرض محل صورة المحبوبة .

١٠- فى الفقرة الثامنة من قوله " ولدى إلى قوله " فلتعنى بنى " يتمثل الانزياح فى خروج السياق من إطاره المؤلف أى من مجرد حوار بين الألب وأبنه إلى إطاره الإيحائى ليصبح دالاً على الرسالة التى يبغى الشاعر توصيلها إلى الجيل المعاصر الذى أوشك أن ينسى تراثه وأرضه ووطنه وبيته من كثرة التشرد والترحال فلا يقف المعنى عند المستوى المباشر للمؤلف بل ينزاح إلى الإيحائى .

- ٨- نفسه ، ص ١٠٠ .
- ٩- جورج موان : مفاتيح الأسمانية ، ترجمة الطبيب البكوشى ، منشورات سيدان تونس ، ١٩٩٤ ، ص ١٣٥ - ١٣٦ .
- ١٠- أحمد محمود يونس : وظيفة الانزياح فى منظور الدراسات الأسلوبية ، علامات فى النقد ، ج ٢١ م ٦ ، سيامبر ، ١٩٩٦ ، ص ٣٠٠ .
- ١٢- رولان باوت : لذة النص ، ترجمة محمد خير البقاصى ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٢٨ .
- ١٣- كوسيه إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة د . حامد أبو أحمد ، ط١ مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص ١٨٥ .
- ١٤- إ.أ. ويتشارف : مبادئ النقد الأدبى ، ترجمة الدكتور . مصطفى بدوى ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ١١١ .
- ١٥- أ.س. وابوبرت : مبادئ الفلسفة . ترجمة أحمد أمين ، ط٦ ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٣ .
- ١٦- أنظر : مصطفى طاهر : صفحات خلدة عن الألب الألمانية ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص ٣٨٧ .
- ١٧- أنظر : سعدى يوسف ، الأعمال الشعرية الكاملة . المجلد الثانى ، ديوان خذ وردة الثلج خذ القيروانية ، دار العودة ، بيروت ، ص ٣٨٢ .
- ١٨- المصدر نفسه ، ص ٣٨٦ .
- ١٩- أنظر : المصدر نفسه ، ص ٣٨٦-٣٩٤ .
- ٢٠- مصطفى حميدة ، نظام الارتباط والربط فى تركيب الجملة العربية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ١٣٤ .
- ٢١- نفسه ، ص ١٣٤ .
- ٢٢- محمد الماكري ، مرجع سابق ، ص ٣٦ .
- ٢٣- أنظر : سعدى يوسف ، المصدر السابق ، ص ٢٨٢ - ٢٩٢ .
- ٢٤- توم تشومسكى . المعرفة اللغوية . طبيعتها ، وأصولها واستخدامها ترجمة د . محمد فتوح . دار الفكر العربى ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص ٧٧ .
- ٢٥- د. مصطفى حميدة . مرجع سابق . ص ١٧٧ .
- ٢٦- ابن يهيش : شرح المفصل ، القاهرة ، إدارة الطباعة المنيرية . د . ت ج ٢ ، ص ٥٣ .
- ٢٧- أنظر : المصدر نفسه . ص ٣٨٤ - ٣٩٠ .
- ٢٨- أنظر : المصدر نفسه . ص ٣٨٣ - ٣٩٦ .
- ٢٩- نفسه . ص ٣٩٠ .
- ٣٠- العلوى ، الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز . القاهرة . دار الكتب الخديوية . ١٩١٤ . ج ٢ . ص ١٤٥ .
- ٣١- سعدى يوسف . المصدر السابق . ٣٨٣ - ٣٩٦ .

٣٢- نفسه ، ص ٣٨٨ - ٣٨٩ .

٣٣- نفسه ، ص ٣٩١ .

٣٤- د. أحمد مفتاح عمو ، علم الدلالة ،
الكويت . مكتبة دار العربية للنشر والتوزيع
١٩٨٢ . ص ٧٩ - ٨٠ .

٣٥- نفسه ، ص ٩٨ .

36-Brown E.K. and Mille J.E:
Syntax a linguistic introduction to
sentence structure p. 253.

٣٧- برجشتواسر ، التطور النحوي للغة
العربية . تحقيق د . رمضان عبد التواب ،
القاهرة . مكتبة الخانجي ، الرياض . دار
الرفاعي . ١٩٨٢ ، ص ١٥٠ .

٣٨- إنظرو : السيد يعقوب بكر ، دراسات في
فقه اللغة العربية ، بيروت ، مكتبة لبنان ،
١٩٦٩ . ص ١٢ .

39-J. Molino ,F. Soublin et, Tamine ,
Langage Juin 1979, No, 45. P. 21.

تعاطى المخدرات من منظور فولكلورى

د. علياء شكرى *

إن تعاطى المخدرات من أهم المشكلات القومية الملحة التى تبدد المال والنفس وكل قوى البناء (١) وهى ظاهرة انحرافية، إذ تخرج عن القواعد السلوكية والمعايير الأخلاقية التى يقرها المجتمع، سواء كان هذا الإقرار من الجانب القانونى أو الدينى أو الثقافى.

ورغم عالمية مشكلة تعاطى المخدرات ومتغيراتها الاجتماعية، فإن لها صورة محلية خاصة بكل مجتمع على حدة. إذ إنها مشكلة ذات أبعاد قومية ترتبط بالتاريخ السياسى والتشريعى للبلاد. كما ترتبط بتراتها وعاداتها وبنيتها الاجتماعية والخلقية الثقافية (٢).

* أستاذ علم الاجتماع بكلية البنات - جامعة عين شمس.

هو متعلق بالعادات والممارسات المصاحبة للتعاطى.

وقد أوضحت الشواهد الميدانية حول تلك الظاهرة أن المعتد يلعب دوراً هاماً فى الدفع إلى التعاطى، حتى وإن اتسم بالخطأ. إذ يتردد غالباً على ألسنة المتعاطين: «المخدرات مش حرام»، «مفيش نص دينى يقول كده». كما يعتقد بأن المخدر: «ينسى الدنيا وهمومها»، أو أنه «يفتح المخ فى المذاكرة»، أى يساعد على نسيان الهموم فضلاً عن زيادة القدرة على التحصيل. ويسود الاعتقاد بأن المخدر يشبع بعض الحاجات لدى المتعاطى، فضلاً عن شغفه وقت الفراغ.

ويسود تلك الاعتقادات، وغيرها، بين المتعاطين مما يدفعهم إلى الاستمرار فى تناول المخدر، حتى ولو كان فى البداية على سبيل التجربة، ثم سرعان ما تتحول التجربة إلى عادة تمارس ويصعب التخلص منها، ويحتاج ذلك إلى معالجة طبية.

وعن ثقافة التعاطى، فقد أوضحت الشواهد الميدانية الدور الهام الذى تلعبه جماعة رفقاء السوء فى دفع الفرد إلى التعاطى، ويزيد الأمر حين تجتمع الجماعة أو «الشلة» فى مجالس السمر أو كما يطلق عليها «مجالس الأنس» والتى تتسم بجو من المزاج والتسلية واللهو. وتظهر الأقاويل التى تبرز صدق المعتقدات الشائعة عن المخدر، ويشجعون الفرد على التعاطى ولو على سبيل التجربة، وفى حالة تمنعه يبرزونه مثل «عيل» لا

وتكمن خطورة تعاطى المخدرات فى الآثار السلبية الواقعة على المتعاطى، وليس هذا فحسب بل وعلى المجتمع نفسه. ومن هنا فإن علاج أى مدمن يحتاج إلى فريق متكامل من: الطبيب الجسمانى، والطبيب النفسى، ورجل الدين، والأخصائى الاجتماعى^(٣). مع مراعاة الأبعاد الاجتماعية والثقافية المحيطة بالمدمن.

وبالاطلاع على الدراسات التى أجريت حول تلك الظاهرة نجد أن أغلبها ينتهج منجلاً سوسيلوجياً، يركز بصفة خاصة على العوامل التى تؤدي إلى التعاطى وأثره السلبية^(٤). وتندر الدراسات التى تركز على الظاهرة من المنظور الثقافى، خاصة من زاوية المدخل الفولكلورى. إذ تبرز أهمية هذا المدخل فى محاولته فهم العناصر الثقافية للمشكلات الاجتماعية، من خلال البعد الزمانى والمكانى والاجتماعى والنفسى.

كما يسهم هذا المدخل فى تقديم حلول لبعض المشكلات التى تواجه الإنسان فى المجتمع، إذا إن معظم المشكلات الاجتماعية تنطوى على حدوث تغيرات فى السلوك والاتجاهات والنظم والعلاقات وينعكس ذلك بدوره على الأبعاد الاجتماعية والثقافية. وهكذا يسهم علم الفولكلور فى خدمة قضايا مجتمعية^(٥).

ومن هنا تبرز أهمية هذا المدخل فى تناول ظاهرة تعاطى المخدرات، حيث الاهتمام بالظاهرة من عدة جوانب، منها على سبيل المثال ما هو متعلق بالمعتقدات، ومنها ما

يستحق الانضمام للجماعة. وفى ظل هذا السياق ينجرّف الفرد إلى التعاطى ليصبح في نظر الجماعة فرداً كبيراً وليجارى الجلسة، دون أن يدري أنه بذلك يدمر ذاته، وبالقائى الطاقة البشرية فى المجتمع.

وتدل الشواهد الميدانية على أن «الشلة» قد

تضم أفراداً من الجنسين، ويتم التعاطى غالباً ليلاً، ويكون مكان التجمع إما فى النادي أو المقهى الصغير «غزة»، أو فى السيارة، أو فى المنزل. ولا شك أن هذا يتباين وفقاً لاختلاف المستوى الطبقي للمتعاين.

٢ - المرجع السابق، ص ٢٣٧.

٣ - المرجع السابق، ص ٢٤٠.

وقد يلجأ المتعاطى إلى استخدام نوع واحد

من المخدر، وربما يتعاطى أكثر من نوع، وقد يصاحب ذلك تناول الكحوليات. ولا شك أن هذا يؤثر على الصحة البدنية والنفسية للمتعاين، كما يؤثر على سلوكه وتعاملاته مع الآخرين. كما أوضحت الشواهد الميدانية أن أغلب المتعاطين ينجرّفون فى تيار الانحراف.

ولا شك أن التصدى لتلك الظاهرة يكمن فى

تضامن المؤسسات التربوية المختلفة، خاصة الأسرة، والمدرسة، والجامعة، ووسائل الإعلام. من خلال إعطاء صورة حقيقية لطبيعة التأثيرات الجسمانية والنفسية للمخدر، وعلى تلك المؤسسات تقديم النصع والتوجيه والقوة الحسنة، والتوعية الدائمة بخطورة المخدرات التى تتعارض مع ما حث عليه الدين وثقافة المجتمع. وفضلاً عن ذلك على تلك المؤسسات تبصير الأفراد بخطورة

المراجع :

١ - محمد الجوهري وآخرون، دراسة المشكلات الاجتماعية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٩٢، ص ٢٣.

٢ - المرجع السابق، ص ٢٣٧.

٣ - المرجع السابق، ص ٢٤٠.

٤ - من هذه الدراسات:

مصطفى سويف : تعاطى المواد المؤثرة فى الأعصاب بين الطلاب: دراسة ميدانية فى الواقع المصرى، المجلد الرابع: تعاطى المخدرات الطبيعية، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٩٢.

مصطفى سويف، المرجع السابق، العدد يناير / مايو، ١٩٩٥.

٥ - محمد الجوهري، علم الفولكلور، الجزء الأول: دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٨، ص ٢٥.

حرية المرأة المصرية المتعلمة وحقوقها

دراسة فينومولوجية استطلاعية

د . ماري عبد الله حبيب *



• مستخلص باللغة العربية ص ٢ .

• مستخلص باللغة الإنجليزية ص ٢ .

أولاً : المشكلة ودلالاتها ص ٤ :

• أهداف الدراسة ص ٤

• تحديد المشكلة ص ٤

• أهمية المشكلة ودلالاتها ص ٤

• الإطار النظري للدراسة الراهنة ص ٤

ثانياً : منهج البحث وخطواته : ص ١٤

• المناهج المستخدمة في الدراسة ص ١٤ .

• الأدوات ص ١٥

• العينة ص ١٥ .

• حدود البحث ص ١٥ .

• خطة الدراسة والتطبيق ص ١٦ .

• التحليل الإحصائي ص ١٧ .

• الدراسة الاستطلاعية الأولى ص ١٧ .

• مدرس بقسم علم النفس - كلية البنات - جامعة عين شمس .

ثالثاً : النتائج ومناقشتها ص ١٨ .

رابعاً : الملخص والتوصيات ص ٢٢ .

• ملخص البحث ص ٢٢ .

• التوصيات والبحوث القادمة ص ٢٥ .

• المراجع : ص ٣٦

- المراجع العربية ص ٣٦ .

- المراجع الأجنبية ص ٣٦ .

مستخلص :

يتناول هذا البحث أبعاد ومواقف وعلموحات التحرر للمرأة المصرية المتعلمة، كما يهدف البحث إلى التعرف على رأى كل من الجنسين فى الأبعاد التى يجب أن تتخذ فيها المرأة حرية تامة، والأبعاد والمواقف التى يجب أن تتخذ فيها المرأة بحدود ، وكذلك الأبعاد التى لا يجب أن تكون فيها المرأة حرة نهائياً.

وفى إطار التدخل السيكولوجى والتربية السيكولوجية تقع أهمية الدراسة فضلاً عن الأهمية العلمية والقومية والعالمية للدراسة . واعتمد البحث فى منهجه على تحليل المضمون واستخدام بعض الأساليب الإحصائية للمقارنة..

ولعل من أبرز نتائج الدراسة أن التعبير عن الحرية قد يتخذ شكل التمرد وعدم الطاعة ورفض السلطة الأبوية والاجتماعية، رغم أن التمرد لا يحمل تماماً معانى سلبية لأنه كثيراً ما يكون تعبيراً عن الرفض

للشكل التقليدى للمرأة المغلوبة المقهورة، ورفض السلبية ورفض أن تكون المرأة الجانب الثانى فى المجتمع ، وكذلك رفض لنموذج معين للمرأة كان موجوداً فيما سبق ولم يعد ملائماً لمتطلبات العصر الحالى، ويصفية عامة أشارت النتائج إلى أن الفتاة المصرية المتعلمة ترى أنه يجب أن تكون حرة تماماً فى كل الأبعاد الشخصية وأنها يجب أن تكون حرة بحدود فى الأبعاد التى لها علاقة بالعادات والتقاليد والدين والأهل والسمعة.. وأنه لا يجب أن تُسلب حريتها الكاملة تحت أى أبعاد .. أما بخصوص الحقوق التى كان يجب للمرأة أن تحصل عليها وما زالت تطمح فى الحصول عليها إلى الآن فكانت الحماية من «العنف والتحكم واتهام الآخرين» ثم الحرية: خاصة حرية التعبير عن العواطف والعلاقات الاجتماعية والاشتغال بالعمل السياسى .. وتطمح فى المساواة مع الرجل خاصة فى الإنسانية والكرامة والمميزات الاجتماعية..

Right and freedm of the educated Egytian Women.
A Phenomenological field study Tabstract t

This research is Concerned with the dimentions situations and expectations of freedom of the educated Egyptian women, it aims or determening the opinons of males and females about the dimentions in whitch the women Should enjoy absolute freedon, those in whitch she should anjoy limited freedon and those in whitch she Should have no Freedon at all.

The importance of this study lies in the psychological inter-vention contexl and also the scientific, natianal and international importance of the study.

The methodology of the research depends on content analysis and Some Statistical methods for comparison.

The main results are :

1-expressing Freedom may take the form of rebellion, disobe-dience and refuring the authority of family and society, rebel-lion does not always imply negative meaning, in many situation it means expresses refusal of pasivity and weakness and the idea of being a second - class citizen,

2. in general results showed that the educated women beleives that she should be absolutely free in all the pessonal dimentian, she should have limited freedan, in the dimentions that are relat-ed to traditions, relijous, fomily and all that is related to reputa-tion in which the women should have no freedom.

Eguality, freedam, protection are the dimention that the Wom-en should Posses and she is still struggling till now

المشكلة ودلالاتها

إلى الآن.

١- أهداف الدراسة:

فى إطار التدخل السيكولوجى والتربية السيكولوجية وتبنى مدخل جديد لعلم النفس من خلال معرفة الإدراكات والتصورات والمفاهيم التى تدور فى ذهن المرأة تقع أهداف الدراسة، حيث تهدف إلى معرفة الأبعاد والمواقف التى تشعر الفتاة انه يجب أن تكون فيها حرة تماماً.. والمواقف التى يجب أن تأخذ فيها الفتاة حرية بحسب وكذلك الأبعاد والمواقف التى لا يكون فيها للمرأة أية حرية. ولعل الدراسة خطوة لتشخيص واستخلاص رؤية المرأة الذاتية الشخصية للحرية بهدف الفهم والتدخل.

٢- تحديد المشكلة

Definiton of the problem

يمكن تحديد مشكلة الدراسة الحالية فى عدد من الأسئلة التى يحاول البحث الإجابة عنها وهى كالاتى:

١- ما أهم ملامح الخريطة العامة للأبعاد التى يجب أن تتال فيها الفتاة المصرية المتعلمة حرية ولم تتالها.

٢- ما مدى الاختلاف بين طالبات الجامعات الحكومية عن طالبات الجامعات الخاصة فى الأبعاد والحقوق التى كان يجب للمرأة أن تحصل عليها ولم تحصل عليها

٣- ما مدى الاختلاف بين طالبات الجامعات المصرية الحكومية وطالبات الجامعات الخاصة فى رؤيتهما لمستويات الحرية فى كل بعد من أبعاد الدراسة وذلك بالنسبة لكل مما يأتى :

أ- المواقف والأبعاد التى يجب أن تكون فيها الفتاة حرة تماماً.

ب- المواقف والأبعاد التى يجب أن تكون فيها الفتاة حرة بحدود .

ج- المواقف والأبعاد التى لا يجب أن تكون فيها المرأة حرة أبداً.

٤- ما هى رؤية الطالب الجامعى المصرى لحدود الحرية التى يجب أن تمنح للفتاة المصرية.

٥- ما مدى الاختلاف بين طلبة وطالبات الجامعات الخاصة فى المستويات الثلاثة للتمرر التى يجب أن تمنح للفتاة .

٦- ما مدى الاختلاف بين مطالب وحقوق المرأة المصرية وبين مطالب وحقوق المرأة عالمياً.

٣- أهمية المشكلة ودلالاتها:

Significance of the Problem

لعل من أهم الموضوعات التى يرى الشباب أنهم بحاجة إليها فى دراسة وفهم

الحرية، حدودها إبعادها..

الفلسفة الأخرى..

..وتمشياً مع روح العصر ومع التيارات العالمية في دراسة فهم الرؤية الذاتية لمفهوم الحرية، وخاصة لدى المرأة واستجابة للضرورة الاجتماعية والقومية لدراسة مشكلات مجتمعية موجوده في بلدنا وامتداداً لرؤية الباحثين للشباب في مصر وأهم ما يتعرضون له من مؤثرات تكشف عنها الصحافة وأجهزة الإعلام، وخاصة في الوقت الذي تهتم فيه الحكومة بنور المرأة في التنمية وفي الوقت الذي يتم فيه إنشاء المجلس القومي للمرأة وأهمية ذلك عالمياً.. بالإضافة للأهمية القومية في الاهتمام بالشباب والكشف عن واقع الشباب المصري..

ودراسة الحرية وحدودها تعد مدخلاً للتعرف على الطابع العام للشخصية المصرية، وقد تعد مدخلاً للتعرف على الجوانب العقلية والجوانب الانفعالية للرجل والمرأة، فهي تميظ اللثام عن التصورات والإدراكات والأفكار المرتبطة بمفهوم وحدود الحرية والمستولية.

والحرية كخصية معقدة ومتشابكة يمكن أن تفهم في ضوء أبعاد هامة في الشخصية والتفكير ولها علاقة باتجاهات الفرد وقيمه وبأسلوب حياته وبالصحة النفسية.. ويمكن أن تفهم في ضوء العوامل الاقتصادية والاجتماعية والتنشئة الوالدية

وتشير دراسة «Hands» بأنه يمكن فهم أسلوب المرأة تجاه حريتها وحقوقها من خلال تأثير الخلفية الأسرية الأولى وفهم أفكار وآراء ووجهة الضبط للرجال.. وأن الأم المتسلطة والأب الديكتاتور مؤشر يساعد على فهم سلوك المرأة تجاه الحرية.. وفي ضوء متطلبات العصر المتغيرة تأخذ الفتاة نمط أنها متمردة، ويعاملها المجتمع والأسرة من هذا المنطلق رغم أن التمرد في كثير من الأحيان قد يعد تعبيراً عن رفض الواقع الأسري المعاش.. ورفض الشكل التقليدي لأنوار المرأة.. ورفض لنموذج المرأة السلطوية المغلوبة على أمرها، ورفض

فضلاً عن ذلك فإن مجال المرأة هو مجال اهتمام الباحثة الأساسي وتأتي هذه الدراسة في جانب كبير منها إشباعاً لاهتمامات الباحثة في الإثراء والتعمق وتحقيق مزيد من الفهم للجوانب العميقة من شخصية المرأة المصرية المتعلمة .

وعلى الرغم من أن فهم ودراسة حدود الحرية يعد من الأمور الشائنة في حياتنا إلا أنه لم تأخذ دراسة هذا الموضوع الفلسفي الهام حظاً وافراً من الاهتمام من جانب المشتغلين في العلوم الإنسانية.. ربما نسبته أو لتداخل مفهوم الحرية مع المفاهيم

ومستويات الحرية التي تحقق الذات وتدعمها.

ودراسة وفهم الشباب عن حدود الحرية مرتبط بالتغير الاجتماعي والاقتصادي والذي يرتبط بشكل جدلي بالتغير القيمي النفسي للفتاة المصرية.. ومن ثم كانت رؤية الفتاة للحرية ربما متأثرة ببعض المتغيرات التي قد مر بها المجتمع في تطوره.... فمفهوم الحرية لدى الفتاة المصرية له علاقة بالخبرات التراكمية التي قد مرت بها في حياتها الخاصة فضلاً عن أنه يعكس الاستخال للأبعاد الاجتماعية المختلفة.

والبحث أهمية من الناحية التشخيصية .. فتحة علاقة بين مفهوم الحرية وبين الصحة النفسية .. فقد يؤدي المفهوم الخاطي عن الحرية إلى التعامل مع الواقع بشكل مرضي ويؤثر على أسلوب حياة المرأة وقدرتها على الاستمعا بالحياة.

- تعد الدراسة مدخلاً لفهم التناقضات سواء في نظر المرأة لنفسها أو في نظرة الرجل والمجتمع للمرأة.

- تعد الدراسة مدخلاً لمعرفة الإدراكات والتصورات الخاصة بالمرأة المصرية عن ذاتها وأدراكات الرجل عن المرأة وبهذا تضيف قيمة في خطه المستقبل والتطوير ومعرفة القرارات التي تحتاجها المرأة في حياتها.

لنطلق سيطرة الرجل، ورفض لعدم المساواة في المعاملة، ورفض للتعامل مع المرأة ككيان أنثوي فقط، وعدم الاعتراف بعقلها وإنتاجها ومساهمتها في المجتمع .. رفض القهر داخل الأسرة ورفض أن تكون الجانب الثاني في المجتمع..

ويتشكل مفهوم الشباب عن الحرية من منابع كثيرة ومنها ثقافة الوالدين والتنشئة الاجتماعية، ووسائل الإعلام وثقافة المجتمع والثقافات الفرعية الأخرى، وعلى الرغم من أن مفهوم الحرية مفهوم متشابك ومتغير من مجتمع لآخر، وداخل المجتمع الواحد من وقت لآخر إلا أنه يعتبر مفتاحاً لشخصية الفرد والمجتمع ويعبر عن احتياجات الرجل والمرأة والمجتمع في آن معاً.

إن تصور الشباب عن حدود الحرية وأبعادها له علاقة بأسلوب التفكير، وله علاقة بالشخصية القادرة على مواكبة التغير والإسهام في التطور الإنساني، كما أن لهذا المفهوم علاقة بأسلوب حياة الفرد ووجوده وأولويات الوجود والحاجات النفسية، والحرية هي غاية الإنسان من الوجود وربما هي الوجود ذاته.

وقد تختلف رؤية الشباب للحرية باختلاف التعليم والذكاء والثقافة ومفهوم الذات وقوة الأنا والثقة والإيجابية.. فقد يعطى الشباب أولويات الحياة عن أبعاد

.. كما تعد الدراسة مدخلاً لمعرفة رؤية المرأة لحياتها الخاصة والطريقة التي تريد أن تحياها.. ومعنى الوجود بالنسبة لها.. وكذلك معرفة الأبعاد التي تريد المرأة أن تأخذ فيها حريتها كاملة.. بدلاً من أن تفرض عليها شيئاً لا تريده أصلاً..

.. وتعتبر الدراسة مدخلاً لمعرفة تطلعات المرأة حالياً والأساسيات والمتغيرات بالنسبة للمرأة خاصة بعد أن رسمت البحوث والدراسات والمجتمع ببعض أدوار المرأة.

.. تعد الدراسة مدخلاً لمعرفة وفهم الديالكتيك الفلسفي حول قضية الحرية . هل هذه الحرية لحساب الإنسان أو على حسابها ، وما هي حدود التدخل المسموح به في حياتهن من وجهة نظرهن .

.. وتعد الدراسة مدخلاً لمعرفة متطلبات الفتاة التي لا تتلام مع سننها وواقعها ومعرفة طبيعة التحرر الذي يأخذ شكل التمرد والسلبية والرفض.

وقد تفيد هذه الدراسة في معرفة الفروق الواضحة والكبيرة بخصوص الدور الجنسى ومطالب وحدود الحرية للمرأة في الوقت الحالى.. بعد أن حصلت على حق التعليم والعمل وشغل بعض المناصب فهي مازالت في حاجة إلى النظرة الاجتماعية الراقية الواثقة فيها والمدمعة لها وتحتاج أيضاً إلى المساواة في الكرامة والإنسانية..

وبذلك تستطيع أن تلقى الضوء على أنماط من شخصيات الفتيات المتعلمات، مثل نمط الشخصية الطفولية الاعتمادية ونمط الشخصية المستقلة .. ونمط الاعتماد المتبادل، والعوامل الذي أسهمت في افراز كل نمط..

والدراسة تعد مدخلاً لمعرفة جوانب التطوير التي يحتاجها المجتمع .. لأن تحرير المرأة جزء من تحرير المجتمع ولا ينفصل عن تحرير الرجل .

وتعد الدراسة مدخلاً لمعرفة الجوانب التي تريد بها المرأة أن تكون مسئولة والقيم والإطار المرجعي لسلوكها وأهميته لها فيها. وبصفة عامة فإن الدراسة تلقى الضوء على قضايا أى مجتمع متحضر .. حيث أن تطور وتحرر المرأة لا يقاس بوضعها قديماً حيث لم يعد مناسباً لمتطلبات العصر الجديد.. فالمرأة جزء أصيل في المجتمع تزدهر بازدهاره ولا يجب أن تكون ضعيفة إلا في مجتمع ضعيف.. وقضية تحرر المرأة ليست تحرر المرأة من الرجل لكنها قضية الإثتين معاً قضية شريف تعثر بطموحه وإنسانيته.

٤ - الإطار النظري للدراسة الراهنة:

اشتقت الباحثة الإطار النظري من خلال الدراسات النظرية والميدانية التي عرضت لموضوع تحرر المرأة ومن ثم فإن الباحثة

- حرية المرأة في المجال الرياضي:
ويشمل تنظيم وإشراف وممارسة الألعاب
التي كانت مقصورة على الرجال.

- الحرية الدينية: وتتضمن حرية المرأة
في أن تقود الجماعات الدينية مقصورة على
الرجال فقط .

وتطالب المرأة بالمساعدة على تخطي
الصراع والتناقض الاجتماعي الناتج عن
الانتقال من مرحلة التغير الاجتماعي إلي
مرحلة أخرى وما نتج عن ذلك من رؤية آثار
سلبية للمرأة وعدم توازن.

وما زالت المطالبة تتمثل في زيادة وعي
المرأة ومساندتها لتحقيق استقلالية في
مواجهة وفهم الأمور في الحياة العملية.

المطالبة بتوحيد آراء المرأة في العالم
كافة. وتعليمها حاجات جديدة وأفكار
متطورة لفهم التواصل مع الأخريات
لتبصرها بحقوقها في العمل وكيف تحصل
عليها. وتوجد منظمات عديدة للمرأة تعمل
على توحيد آراء المرأة في العالم كله لتحقيق
مزيد من الفهم والتواصل مع الآخرين
وتوجيه المساعدة للمرأة التي أعتى عليها.

بالإضافة إلى المنظمات الخاصة والتي
تضم مجموعة متطوعة من المشرفين
المطالبة بمساعدة وتطوير دور المرأة في

تناول الإطار النظري من خلال ثلاثة
محاور:

١- المحور الأول: ويعنى بالعرض
للمتغيرات المختلفة المرتبطة بتحرر المرأة.

٢- المحور الثاني: ويختص بالتركيز على
الأهداف والتوجهات المنهجية للأبحاث
الميدانية والتجريبية التي تناولت تحرر المرأة.

٣- المحور الثالث: ويعنى بالعرض لأهم
النتائج التي خرجت بها الدراسات السابقة.

١- المتغيرات المرتبطة بتحرر المرأة -

سنعرض لمجموعة من المتغيرات تمثل
مطالب عالمية خاصة بالمرأة وحاجاتها
النفسية والاجتماعية والسياسية والدينية.
وسيتم إعادة تصنيف هذه المتغيرات علي
أساس المحتوى بعامة(*)).

- الحرية في التعبير عن العاطفة والحب
والرومانسية والحرية في علاقتها مع الجنس
الأخر فضلا عن حرية السفر والمغامرة.

- التحرر الاقتصادي والاستقلالية
الاقتصادية للمرأة كحرية العمل في
الاقتصاد والقضاء والمناصب القاصرة على
الرجال.

وتعمل المنظمة الدولية للسيدات على
المطالبة بتزويد استقلالية المرأة إقتصادياً
وثقافياً واجتماعياً.

(*) yahoo National organization for women.

أكثر من مجال.

والتي تهدف إلى مساعدة المرأة المعاقة حتى تأخذ دورها.

ومنظمة أخرى تطالب بتمثيل مركز إرشادي للسيدات في كل الأعمار لمساندة المرأة على الحياة والأفضل من خلال الإرشاد الديني.. وتحقيق المساواة والعدل.. ويدعم أيضاً ويساند المرأة في مجال العمل والفن وصحة المرأة والدفاع عن النفس.. وتحقيق مساندة المرأة الفلسطينية لتصبح حياتها أفضل ويوجد مراكز عتيده مهمتها تقوية المرأة في كل مجالات المجتمع لتصبح شريكة كاملة للتحرر والتطور .

وفي تايوان أقيمت شبكة تسهل مشاركة المرأة بمواهبها وخبراتها لتدعيم ومساندة المرأة في أماكن مختلفة من العالم.

٢- المحور الثاني، الأهداف والتوجيهات المتهجة للأبحاث التي تناولت تحرر المرأة .

في إطار التدخل السيكولوجي تقع معظم توجيهات البحوث التي اطلعنا عليها سواء كان التدخل بالتعديل أو من خلال منظمات لتلبية حاجات المرأة أو بالإعلام لمعرفة الخط العام لحاجات المرأة عالمياً أو بالإرشاد وعمل برامج وهذه نماذج منها: (*):

في امريكا التدخل أخذ شكل منظمة تعيد للمرأة حقوقها وتعمل على توحيد آراء المرأة في العالم كله.. تطلعها على الأفكار الجديدة للمرأة عبر العالم وتبصرها بمواضيع المرأة عالمياً. وحاجاتها الاجتماعية وتحصل منها المرأة على المساندة وتوجه لمساعدة لمن اعتدى عليهن. وتبصرها بحاجاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

وفي بريطانيا التدخل كان من خلال معرفة رؤية المرأة لاستقلالها وأخذ شكل منظمة لتعليم المرأة كيفية الشراء والصيانة وإصلاح المريات. حتى تحقق استقلالها كاملاً.

وفي المنظمات الدينية كان التدخل والتوجه لمساعدة المرأة على أن تعيش حياة أفضل من خلال الإرشاد الديني.

والتدخل من خلال منظمة الثقافة والشخصية بمساعدة المرأة من خلال مركز صحة المرأة ومساندتها في كيفية الدفاع عن النفس، وتطويرها في مجال الفنون والعمل.. ورعاية المواقف الاجتماعية.

المنظمة الكندية للسيدات: التدخل كان من خلال رعاية المواقف الاجتماعية وحاجات المرأة الخاصة. وأقامة مراكز باسم تطور المرأة هدفها أن تقوى المرأة في كل مجالات

(*) internet women law and development.

المجتمع لتصبح شريكة حقيقية للنمو والتطور في الحياة.

وفي تايوان: التدخل للنهوض بالمرأة كان من خلال شبكة تسهل الاتصال بين السيدات المهويين المتميزين في أمريكا للاهتمام بكيفية حل مشاكل المرأة التايوانية عاطفياً.

وفي نيويورك التوجه الأساسي تم من خلال التداول على مدى يومين، اليوم الأول للمرأة واليوم الثاني للرجل لمناقشة قضايا تحرر المرأة، والعنف والحدود المفروضة على حرية وحركة كل من المرأة والرجل والواجبات والحقوق لكل منهما، وقوانين الزواج والطلاق، والعمل والتعليم والمناهج الدراسية لمعرفة مزيد من حقوق وحرريات ومطالب المرأة.

وأخذ التدخل شكلاً آخر يتمثل في مؤتمر يضم ممثلين للدين وعلماء النفس لتناول القضايا المحورية التي ترتبط بتحرر المرأة حيث قضية المرأة قضية متداخلة الأبعاد.

وأخذ التدخل السيكولوجي توجهها عالمياً من خلال معرفة الحقوق المتساوية في التعليم والمعاملة من خلال سماع لاهتمام المرأة عالمياً وتخصيص صفحة اسمها صوت المرأة تحكي فيها المرأة خبراتها التي حدثت بالفعل.

وأخذ التدخل شكلاً آخر وهو تدعيم المرأة وتوضيح نبوغها وتوضيح وإلقاء الضوء على تاريخها وكيف حصلت المرأة على جوائز عديدة عالمياً مثل نوبل للسلام وحصلت عليها امرأة اسمها ماري وكذلك حصلت المرأة على جوائز في كل المجالات ما عدا الاقتصاد!!

وأخذ التدخل شكلاً آخر يتمثل في الاهتمام بالقوانين التي تحقق المساواة وتساعد على تخطي العقبات ومشاركة الإعلام من خلال الرسائل الإعلامية والتعليم.

والتدخل والتغير من أوضاع المرأة ومساندتها كان في كثير من الأحيان من خلال المنظمات غير الحكومية التي تدافع عن حقوق المرأة عالمياً.

وفي حين ركزت بعض الدراسات في توجهاتها وأهدافها على ربط قضية تحرر المرأة بالعوامل الشخصية والفلسفية وقوة الانا "Frickson" والنضج لدى المرأة وعلى ربط التحرر Hands بخلفيات الأسرة الأولى وبمشاكل الزواج والتوجه والتدخل يتم من خلال معرفة الجوانب المحورية، وأهم العوامل الأصرية المؤثرة في تمرد وتحرر المرأة سلبياً وإيجابياً بهدف التحكم فيها وضبطها.

فقد ركزت دراسات أخرى في توجهاتها

أهم نتائج البحوث السابقة:

سيتم عرض النتائج للبحوث العامة على أساس المحتوى بعامة وليس على أساس ما أسفرت عنه كل دراسة على حدة.. وسنعرض لذلك في مجمل في عدة محاور تمثل مطالب عالمية للمرأة.

أولاً محاور تمثل حاجات أساسية للمرأة في الوقت الحالى وتمثل عمل منظمات عالمية(*).. لعل من أهم متطلباتها الآتى:

الحرية فى العلاقة مع الجنس الآخر والحرية فى الاختيار والزواج والحب والتعبير عن المواقف - والحرية فى السفر والمغامرة وإنهاء العلاقة الزوجية.

- التحرر الاقتصادى والاستقلال المادى والتحرر فى العمل وشغل الوظائف التى كانت مقصورة على الرجال وفى إدارة الشركات.

استقلال المرأة ثقافياً واجتماعياً من خلال مواجهة أحداث الحياة العملية باستقلالية.

حرية المرأة فى تخطى الرؤية السلبية التى لحقت بها من التناقض والصراع الاجتماعى الناتج عن الالتزام من الانتقال

وأهدافها فى رؤية تحرر المرأة من خلال الطرف الثانى فى الوجود الإنسانى وهو الرجل .. ففى دراسة «أريكسون» كان الهدف معرفة الفروق فى الاتجاهات بين الرجل والمرأة بين طلبة المدارس وطلبة الجامعة نحو المساواة بين الجنسين.

وبدراسة Jacobson الهدف منها معرفة وتصوير كل من الطلبة والطالبات عن المساواة بين الرجل والمرأة وبتحليل مضمون الاستجابات لمعرفة الجوانب المحورية المختلف عليها بين الجنسين تمهيداً لتقريب وجهات النظر.

وكذلك دراسة moth التوجه والتدخل لفهم التحرر والحقوق والمساواة للمرأة فى ضوء فهم دراسة الأبعاد النفسية والشخصية ووجهة الضبط للرجال وما يدور فى ذهن الرجل من أفكار وتصورات عن حقوق المرأة وتحررها.

أما فى دراسة Tan التوجه والتدخل من خلال معرفة تأثير العوامل الثقافية على تحرر المرأة واتجاهه بين ثقافتين مختلفتين هما كندا والقبليين.

(*) internet women , low and development.

(*) internet . yohoo. inc 1994 - 1998, search results. women Right, yellow page, peole search.

مثل الشبكة التي أقامتها تايوان للاتصال بالسيدات في أمريكا.

- مشاركة المرأة بخبراتها وموهبتها
لتدعيم مركز المرأة في الأماكن المختلفة في العالم .

- وخدمة المرأة المعاقه وتدعيمها سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ومساعدة المرأة لتصبح حياتها أفضل من خلال الإرشاد .

- اللقاء في مكان اجتماعي تعبر فيه المرأة عن احتياجاتها ومشكلاتها .

أما عن العوامل التي دفعت المرأة للمطالبة بحقوقها وتحررها: فإن جماع النتائج للأبحاث وشبكة الأنترنت الخاصة بالمرأة تشير إلى أن معظمها عوامل ثقافية واجتماعية وعوامل شخصية تعبر عن الاستدخال الاجتماعي.. ولعل من أهم هذه العوامل والتي سجلت من خلال جلسات خاصة بالمرأة ملخص هذه الجلسات أن المرأة مازالت تشعر أن القوانين الاجتماعية بجانب الرجل وضد سعادة المرأة وضد تحقيق ذاتها في شغل المناصب الهامة في المجتمع.. وأشارت المرأة أنها في مجال الطب والقانون مازالت مستبعدة .. وأن الرجل جعلها غير واثقة في قدراتها واحترامها لذاتها .. وقتل فيها الرغبة في أن

من مرحلة إلى أخرى وجماعيتها من أن ننظر لها نظرة غير مرضية.

- حرية المرأة عالمياً في التواصل مع نساء العالم لتحقيق مزيد من التمييز بالحقوق والمساندة والتطوير.

- حرية المرأة التي عرضت لها منظمة للثقافة والشخصية لمساندة المرأة في مجال الفن والصحة والدفاع عن النفس والعمل ، بهدف تقوية المرأة في كل مجالات المجتمع لتصبح شريكة للتطور من خلال مساندة المرأة وتعلمها أفكار وحاجات جديدة وتبصيرها بمواضيع المرأة المطروحة عالمياً.

- تسهيل الاتصال والحوار بين سيدات العالم للاهتمام بمشاكل المرأة العاطفية وتقديم الإرشاد والمساندة والعلاج.

- تعليم المرأة الهندسة والتكنولوجيا وكيفية الشراء والصيانة وإصلاح السيارات.

- مساندة المرأة التي تعرضت للضعف والاعتداء.

وهذه نماذج لبعض أعمال هذه المنظمات:

- إقامة شبكة تسهل الاتصال بسيدات لهن خبرة في الإرشاد للمرأة وحل المشاكل

(*) internet -, yahoo yellow page, society and culture and group women organization.

الإهمال. وعدم تحقيق الذات وهى غير مستقلة وغير حرة وزرعت فى تربة غير خصبة لا تشجع على تحقيق إنسانيتها. ومازالت تشكو من المعاملة السيئة وترى أن الحل الحقيقى لمشكلتها هى أن تتعلم مشاركة الرجل وصدافته.

وتعرض Frickson لأهم العوامل التى دفعت المرأة للمطالبة بحريتها وحقوقها هى أنها حرمت من وضع القانون مرة ومرة أخرى حين يطبق عليها قانون لم تشترك فى وضعه فهى مازالت تعامل معاملة المتهمين.

أما عالمياً فإن أهم العوامل التى دفعت المطالبة بحقوق المرأة والتى عرضت لها المنظمات المختلفة كانت معاناة المرأة وبعدها عن الأضواء، وعدم إلقاء الضوء على إنجازات المرأة قديماً، وحديثاً مثل تفوقها وحصولها على جوائز عالمية... ولذلك تبلورت حقوق المرأة فى اقتراح صفحة فى الجرائد للمرأة تحكى فيها المرأة عن المعاناة الحقيقية تمهيداً لأن تناقش شكاواها عالمياً.

وفى حين تشير أهم نتائج Jacobson إلى أن أهم العوامل نحو المطالبة بحرية وحقوق المرأة اختلفت باختلاف العضوية لجماعات تحرر المرأة فقد جعلتهن أكثر حماساً لقضيتهن.

تعيش حياة مستقلة وسجلت السيدات فى جلسات أخرى أن لديهن اقتناعاً عميقاً بأن أكثر سبب للتماسه هو إهمال التعليم وسوء نظامه ومضمون الكتب والمناهج الدراسية التى كتبها الرجال.. وأخذت حقوق المرأة شكل المطالبة بأن تكون متضمنة فى المجتمع .

- ويؤكد نفس الخط الفكرى Tan حيث تشير نتائجها إلى أن العوامل التى دفعت المرأة للمطالبة بحقوقها معظمها عوامل اجتماعية وثقافية لذلك نجدها أوضح فى ثقافة عن ثقافة أخرى وإذا كان التحرر والمطالبة بحقوق المرأة أوضح فى كندا عن الفلبين.

وهناك مطلب عام عالمياً مازالت المرأة تطالب به هو الرغبة فى المساواة مع الرجل فقد أشارت نتائج الأبحاث الخاصة والمرأة عالمياً internet بأن المرأة مازالت لديها الرغبة فى المساواة بأى مواطن رجل، حيث ترى المرأة أنها فى الزواج محرومة من الاشتراك فى وضع القوانين التى تطبق عليها ومجبرة على الطاعة وجميع القوانين فى الطلاق لصالح الرجل... وفى الملكية مازالت تعامل كأنها كائن غير مسئول وفى الجنسية أعطيت موضعاً كتابع، والمرأة عالمياً تشعر أنها ضعيفة لأسباب أهمها

(*) internet souety and culture , aulture and groups women's.

هذا جعل المرأة الكندية أكثر تحملاً من
القلبية عامة .

ثانياً : منهج البحث وخطواته

١- المفاهيم المستخدمة في الدراسة
وتعريفها الاجرائي.

ستعرض المفاهيم المستخدمة من خلال
المضمون والتجريد وقد شرحت الباحثة
مستويات الحرية في عبارات تسهل على
المفحصين المعنى المقصود بكل مستوى من
مستويات الحرية وهي كالآتي:

* الحرية التامة: من خلال المواقف
والأبعاد والمجالات التي يرى الفرد أنه يجب
أن تكون فيها المرأة حرة تماماً .

* الحرية المقيدة: المواقف والأبعاد
والمجالات التي يرى الفرد أنه يجب أن تكون
فيها المرأة حرة بقيود.

* اللاحرية : المواقف والأبعاد والمجالات
التي يرى الفرد أنه يجب ألا يكون للمرأة
فيها حرية مطلقاً.

أما القينومولوجية: يقصد بها الرؤية
الذاتية المتفردة للشخص. واعتبار هذه
الرؤية أهم بكثير من رؤية الآخرين أو ما
يسمى الرؤية الموضوعية باستخدام
اختبارات وهذا المنحى يؤكد تيار يمثل
الظاهراتيه وعلم النفس الإنساني والوجودي
ويمثلها كل من سارتر في الفلسفة

وأشارت نتائج دراسة Fri ckson إلى
أن قوة الأنا والشخصية الإيجابية والرؤية
الفلسفية واحترام الذات. والرغبة في
المساواة هي من أهم العوامل التي تجعل
المرأة متحمسة لقضيتها.

ويرى moth ، أن أهم العوامل التي
تؤثر سلباً أو إيجاباً على تحرر المرأة
الخلفية الأسرية الأولى وعنوانية الزوج وعدم
رضا الزوجات. فهذه العوامل تؤثر على
شكل التحرر. أما مطالبة الرجل بحقوق
وحرية المرأة فلها علاقة بشخصية الرجل
وبوجهه المتضبط.

وتشير نتائج أريكسون إلى أن التحرر-
يرتبط بأبعاد شخصية من أهمها المرحلة
العمرية. أما عن الفروق بين الجنسين فإن
أغلب النقاط المحورية في الخلاف كانت حول
الدور، فالرجل متمسك بأنواره والمرأة مرنة
وتؤكد نفس الخط. دراسة jacobson ل
في أن الفروق من الجنسين واضحة
بخصوص الدور الجنسي ولا توجد فروق
حول المعاملة المتساوية والحقوق والواجبات
وأنة مازال الرجل يرفض المشاركة الحقيقية
في الأدوار التي ارتبطت بالمرأة.

في حين ترى دراسة Tan أن هناك
اختلافات من الجنسين في التصورات
والإدراكات عن الحقوق والحریات والواجبات
وأن العوامل الثقافية هي المسؤولة عن ذلك .

فكر وإبداع

حرية المرأة المصرية المتعلمة وحقوقها

الوجودية وكارل روجرز وإبراهيم ماسلو
يروى رمى فى علم النفس الإنسانى.

٢- الأدوات:

الأدوات فى هذه الدراسة عبارة عن
استبيان يتكون من ثلاثة أسئلة بناؤه
كالتالى:

- طرح سؤال مفتوح عن الأبعاد
والمجالات والمواقف التى كان يجب أن تأخذ
فيها الفتاة حرية ولم تأخذها إلى الآن
والأبعاد والمواقف التى تشعر الفتاة المصرية
الجامعية أنها ضد حقوق المرأة. حيث أمدنا
بالمطلوبات الواقعية الجديدة عن حرية المرأة
وحقوقها والمجالات التى نتمنى أن تحصل
فيها على المزيد من الحرية. ومن خلال
الاستجابات المختلفة على هذا السؤال
المفتوح تم تحديد الحرية فى ثلاثة مستويات
أشرنا إليها قبلاً .

٣- العينة:

عدد أفراد العينة ٤٠ طالبة جامعية
مقسمة كالآتى:

٢٠ طالبة من طالبات الجامعات
الحكومية، ٢٠ طالبة من طالبات الجامعات
الخاصة.

٤٠ - طالب جامعى مقسمة كالآتى:

٢٠ - طالب من طلبة الجامعات

الحكومية المصرية، ٢٠ طالبا من طلبة
الجامعات الخاصة المصرية.

تم اختيار العينة بشكل عرضى حيث لم
يسمح وقت التطبيق باختيار عينة عشوائية
تمثل المجتمع الأصلي تمثيلاً جيداً وذلك
قورد الباحثة هنا خصائص العينة التى تم
اختيارها.

خصائص العينة:

١ - السن ١٨ - ٢٢ .

٢ - درجة التعليم .

أ - تعليم جامعى من جامعات حكومية.

ب - تعليم جامعى من جامعات خاصة.

وبذلك يصبح المجتمع الذى أخذت منه
العينة مجتمعاً فرضياً ويقصد من المجتمع
الفرضى Hypothetical population
أنه المجتمع الذى يمكن أن تعتبر العينة
بخصائصها قد اشتقت منه بطريقة
عشوائية.

٢ - حدود البحث Limitation of

Research استخدم فى هذا البحث عينة
صغيرة وقد يحد هذا من تصميم نتائج
البحث ولكن الباحثة عرضت هذا بمناقشة
طويلة بعد التطبيق.

٥ - خطة الدراسة والتطبيق.

طرحت مجموعة من الأسئلة يحاول

البحث الأجابة عنها ثم اختيرت العينة والأنوات وأسلوب التطبيق الذى يتمشى مع طبيعة الأسئلة المطروحة.

طبقت البيانات فى شكل استبيان يعقبه حوار ومواجهة بين الطلبة والطالبات حول أهم النقاط الخلافية المحورية. ثم استخدام أسلوب فى التطبيق يتلالم فى الاجابة على الاسئلة المطروحة وكان التطبيق تحريرياً.

ثم تحليل المضمون بطريقة منطقية ومنهجية فضلاً على تطبيق أسلوب إحصائى ملائم .. والوزن الأكبر فى هذه الدراسة أنها دراسة كيفية.

تمت الدراسة المتعمقة فى هذا البحث من خلال حوار متبادل بين مجموعة من الطلبة ومجموعة من الطالبات لمعرفة أكثر المواقف والأبعاد المحورية والخلافية بين الجنسين ومن الجدير بالذكر أن النور الذى يرسمه المجتمع لكل من الرجل والمرأة كان هو أكثر الأبعاد المحورية الخلافية.

اعتمدت الباحثة فى تحليل مضمون استجابات العينة على الاسئلة وعلى (الفكرة) التى طرحتها الاستجابة. والاعتماد على النسب المئوية لهذا التحليل، وتحليل المضمون للمحتوى الواحد ليس رؤية واحدة وخطأ واحداً بحيث تم تحويل المضمون من الاستجابات المحددة إلى العموميات فى

ضوء بعض القضايا المجتمعة الهامة والمطروحة نظرياً والتى سمح لنا تحليل المضمون برؤيتها مثل قضية الأحوال الشخصية للمرأة وسمح برؤية قضايا جديدة مثل نسب الطفل باسم الأم وليس الأب، واقتרכת الفتاة الاشتراك فى بعض الأدوار التى كانت مقصورة على الرجال مثل أداء الخدمة العسكرية والمشاركة فى التدريب على تحمل بعض الأعمال الصعبة التى كشفت عن عديد من الاستجابات عن ردود أفعال ايجابية، وأنه من الممكن أن نعرف منافعها وأسبابها ولا نعتد على الصنف فى الإتيان بمثل هذه الردود الإيجابية.

وظهر اعتراض الفتاة على بعض الأدوار التى ارتبطت بالمرأة والتى قد رسمها لها المجتمع . وسمح لنا تحليل المضمون برؤية بعض الأفكار السلبية والاعتمادية من قبل الفتاة والتى تتعارض مع الخصوصية الثقافية بمجتمعنا، والأفكار التى ذهبت إلى حد التشبه مع الرجال فى الحرية الجنسية والتأخر ليلاً وشرب السجائر بل والمساواة فى الخيانة!! على حد يعتبرها . سمح لنا تحليل المضمون برؤية خوف المرأة من الرجل والمجتمع ورغبتها فى الحماية من العنف والاتهام بالجهل ومن الوصمة بعد الطلاق، والمطالبة بالمساواة فى الإنسانية

الذى هو رسم الصورة العامة لحقوق وحرية المرأة المصرية المتعلمة.

٧- الدراسة الاستطلاعية الأولى،

الدراسة الاستطلاعية الأولى عبارة عن سؤال مفتوح عن الحقوق التى كان يجب أن تتمتع بها المرأة ولم تحصل عليها إلى الآن أو الأشياء التى تعتبر ضد حقوق وحرىات المرأة.

ومن الاستجابات خلصنا بعدة مجالات وأبعاد أمكن تقسيمها إلى ثلاثة مستويات لأبعاد التحرر.

* الحرية المطلقة: وهى المواقف والأبعاد والمجالات التى يرى الفرد أنه يجب أن يكون فيها حراً حرية مطلقة .

* الحرية المقيدة: وهى المواقف والأبعاد، أو المجالات التى يرى الفرد أنه يجب أن يكون فيها حراً بقيود.

* اللاحرية: وهى المواقف والأبعاد أو المجالات التى يرى الفرد أنه لا يجوز أن يكون له فيها حرية نهائياً.

ومن الجدير بالذكر أنه أضع من الدراسة الاستطلاعية أن التعبير عن الحقوق وحرىات المرأة فى هذه المرحلة أخذ شكل التمرد والرفض لسلطة الجنس الآخر والأسرة والمجتمع رغم أن مضمون هذا التحرر والرفض لا يحمل معانى سلبية

والكرامة والامتيازات الاجتماعية. ولعل من أبرز القضايا التى سمح لنا تحليل المضمون برؤيتها أن الخطية والتفكير الأحادى لم يعد مقبولاً فى تفسير الظواهر الخطية الإنسانية فقد اتضح فى بعض الأحيان أن المرأة أكثر تشدداً على نفسها وبنات جنسها من تشدد الجنس الآخر عليها . تم تحليل مضمون الأبعاد التى تعتبر حقوقاً للمرأة ولم تحصل عليها المرأة إلى الآن، وذلك للفتاة الجامعية من «جامعات حكومية» والفتاة الجامعية «جامعات خاصة».

تمت الاستعانة بتحليل المضمون والنسب المئوية فى تلخيص وبلورة ذلك وتمت المقارنة بين الطلبة والطالبات جامعات خاصة على المستويات الثلاثة للتحرر .

تمت المقارنة بين الطلبة والطالبات جامعات مصرية حكومية على المستويات الثلاثة للتحرر. والوزن الأكبر فى هذه الدراسة أنها دراسة كيفية.

٦- التحليل الإحصائى: لما كان هذا البحث بحثاً استطلاعياً لا ستخلص فروض يمكن أن تمتحن بعد ذلك إحصائياً وتجريبياً لذلك اكتفت الباحثة ببيان النسب المئوية لمضمون الاستجابات دون الخوض فى أى عمليات إحصائية تتناقض ومتطلبات البحث ذاته كبحت استطلاعى. ومن ناحية أخرى مراعاة المضمون العام والتوجه الأساسى

ج - سنعرض للفروق بين الجنسين عامة في مستويات التحرر.

د - سنعرض لبعض الاستجابات المتفردة وغير المتوقعة ونتناولها بالمناقشة والتفسير في ضوء قضايا علم النفس.

أ - مطالب المرأة المصرية المتعلمة جامعات حكومية وجامعات خاصة.

تمثلت بنسبة ١٠٠٪ في الحماية: من الاعتداء والعنف بكافة أنواعه. والحماية من التحكم ومن النظرة للمرأة على أنها الأقل والحماية من الرقص ثم بنسبة ٣١٪ الحرية سواء الحرية الشخصية، حرية الاختيار للزواج ولنوع الدراسة والعمل، وحرية التعبير العاطفي، وحرية العلاقات الاجتماعية وأسلوب الحياة، والتعبير عن الوجود بنسبة ٢٧٪ المساواة: خاصة في الإنسانية والكرامة والحقوق، واتخاذ القرار. والعمل وتحمل المسئولية. واتفقت فتاة الجامعات الخاصة على نفس الأبعاد ونفس المضمون تقريباً مع اختلاف الترتيب حيث جاءت المساواة ثم الحماية وأخيراً الحرية. أما مطالب طالبات الجامعات الخاصة فتمثلت بنسبة ٨٥٪ من الاستجابات في المساواة وتبورت في المساواة في الإنسانية والكرامة والنظرة الاجتماعية الراقية والعمل والوظائف المقصورة على الرجال، وأن تكون متضمنة في وضع القوانين التي تنطبق

تماماً لأنه كثيراً ما يكون تعبيراً عن الرقص للشكل التقليدي للمرأة المصرية المغلوبة ورفض السلبية ورفض لأن تكون المرأة الجانب الثاني في المجتمع أو رقص لنموذج معين كان موجوداً فيما سبق ولم يعد ملائماً لمتطلبات الوقت الحالي.. وأن أساس الرغبة في المساواة بالرجل ما هي إلا رغبة في المساواة بالإنسانية والكرامة والصدارة والامتيازات الاجتماعية. وأن المرأة المصرية تحلم بتحقيق ذاتها، إنسانيتها ووجودها وتحلم بالحرية حرية التعبير عن ذاتها وحرية الرأي وحرية العمل.

وأيضاً عبرت الفتاة عن حقوقها في الحماية: جنسياً ونفسياً واجتماعياً من التحكم فيها ومن سيطرة الرجل ومن سخرية الآخرين والنظر على أنها الأقل.

ثالثاً: النتائج ومناقشتها

سنعرض للنتائج ومناقشتها على النحو التالي:

أ - سنعرض لحقوق ومطالب المرأة المصرية المتعلمة سواء من جامعات خاصة أو حكومية.

ب - سنناقش بإجمال وشمولية مطالب الفتاة المصرية في ضوء مطالب المرأة عالمياً.

عليها خاصة الأسرية والأحوال الشخصية ٨٠٪ من الاستجابات طالبت فيها الفتاة الحماية من التحكم والاضطهاد والتزمت ومن الإمانة والنظر على أنها الأقل. ثم ١٩٪ من الاستجابات طالبت فيها الفتاة بالحرية سواء في العمل أو الدراسة أو العلاقات الاجتماعية والعلاقة مع الجنس الآخر وحرية الرأي والعمل السياسي.

وكانت الاختلافات بين الشريحتين في الأغلب الأعم تدور حول:

الإدراكات والتصورات المشبعة والمتأثرة بالثقافة الفرعية وأسلوب التعليم وخلفية الأسرة الأولى والاختلافات لها علاقة بإيجابية الشخصية والوعي بالذات، ومن الجدير بالذكر أن النتائج قد أشارت إلى التناقض في نظرة المرأة لنفسها والازدواجية في متطلباتها. وكذلك إلى اختلافات كبيرة من الفتيات في رؤيتهن لحياتهن الخاصة، والطرق التي تريد أن تحياها .. ومعنى الوجود وتطلعات المرأة. وكذلك أوضحت نتائج الدراسة متطلبات الفتاة قد لا تتلاءم مع سنّها وواقعها ومتطلبات الواقع منها وقد تمتثل في مطالب شكلية وزائفة، «حرية في الخيانة مثل الرجل - الحرية الجنسية، شرب السجائر والتخير - وأسلوب معين في اللبس» في حين كان

ملامنا ولانقا ويبنى أكثر أن تطلب المرأة أولاً التعبير عن جوانبها العقلية والانتاجية التي عطلت فترة طويلة وحرمت المرأة من التعبير عنها .. ومن نتائج الدراسة اتضح وجود أنماط متعددة من شخصيات الفتيات المتعلمات مثل نمط الشخصية الاعتمادية ونمط الشخصية القوية المستقلة ونمط الشخصية الإيجابية، وعلينا السعي في فهم العوامل التي تساعد على ظهور النمط المحبب من الشخصيات بدلاً من انتظار الصدفة في الإتيان بمثل هذه النماذج المحببة.

وتشير نتائج الدراسة لأهمية القيم الدينية والأسرية والاجتماعية كإطار مرجعي لسلوك الفتاة . فقد أشارت أنه يجب أن تكون حرة تماماً بشرط ألا تمس حدود الدين والأهل والمجتمع .

وتشير نتائج الدراسة إلى الجوانب التي تطلب فيها الفتاة الحماية بشدة فهي مازالت تطلب الحماية من التعبير والسيطرة والتحكم ونظرات اللوم والتهام بالجهل ومازالت محتاجة النظرة الاجتماعية المدعمة الراقية والواثقة فيها والمساواة في الإنسانية والكرامة.

(ب) سنناقش بإجمال وشمولية مطالب الفتاة المصرية في ضوء مطالب ومستويات المرأة عالمياً.

وتتفق نتائج الدراسة الحالية مع نتائج دراسة كل من Jzakobson , moth ، حيث أغلب النقاط المحورية في الخلاف كان حول الدور فالرجل متمسك جداً بالوارثة والمرأة مرنة في التنازل وقابلة للتفاوض حول بعض أنوارها . في حين اختلفت مطالب المرأة المصرية عن المطالب العالمية للمرأة في بعض الأحيان وفي أحيان كثيرة أخذت المطالب شكلاً أكثر إيجابية في التوجه والتدخل من أجل المرأة في أى مكان .. حيث المطالبة بالاهتمام بوجود منظمة عالمية لرعاية الجوانب السياسية للمرأة . وأخرى لرفع مكانة المرأة في الهندسة والتكنولوجيا والمطالبة بتخصيص صفحة خاصة بالمرأة عالمياً في النوادي الثقافية، والمطالبة بعمل مجلة صوت المرأة التي توضح إنجازات المرأة سياسياً والثورات التاريخية التي قامت بها والجوائز العالمية التي حصلت عليها في كل أنحاء العالم، وفي تخصيص مواقع معينة للمرأة في الأنترنت وفي المطالبة بعمل موسوعة للمرأة والتكنولوجيا .

وظهرت نوعية معينة من المطالب والاهتمامات للمرأة عالمياً ولم يكن ضمن الاهتمامات الأساسية للمرأة المصرية . مثل المطالبة بنوعية معينة من الحقوق الجنسية والمطالبة بحقوق المرأة في السجن وحقوق المرأة في حالة العجز والجهل وحقوقها في

هناك اتفاق كبير بين مطالب طالبات الجامعة في الحرية مع المطالب العالمية للمرأة في الرغبة في مزيد من الحرية في العلاقات مع الجنس الآخر وحرية السفر والمغامرة وفي التحرر الاقتصادي والعمل في الوظائف التي كانت مقصورة على الرجال. واتفاق كبير في مطالبة المرأة بالرغبة في تخطي البرية السلبية للمرأة أيضاً ثمة اتفاق في أمنيات المرأة لتعليم حاجات جديدة وأفكار جديدة لتطوير دورها اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً، واتفاق كبير بين مطالب طالبة الجامعة والمطالب العالمية للمرأة في تخطي السيطرة والتحكم وتحقيق المساواة والعدل والدفاع عن النفس والرغبة في الاستقلالية والتفوق في الحياة العملية. أما عالمياً فقد أخذت المطالبة بحقوق المرأة شكلاً أكثر إيجابية في التدخل.

وقد اتفقت نتائج الدراسة الحالية مع نتائج الدراسات العالمية. حيث مازالت المرأة عالمياً تشعر بالرغبة في نفس الأبعاد التي هي المساواة والحرية والحماية، والتي هي قريبة مما أوضحت الدراسة الحالية.

- واتفقت نتائج الدراسة الحالية مع نتائج عدد من الدراسات التي ترى أن التحرر والإيمان بحقوق المرأة لهما علاقة بأبعاد معينة في الشخصية والمرحلة العمرية.

واضحة بخصوص الدور حيث كان أوضاع الأبعاد الخلافية بين الرجل والمرأة في كل المجموعات مع ظهور بعض الاختلافات في المضمون والتفاصيل بين الجامعات الحكومية والجامعات الخاصة.. واتضح أن المرأة أكثر مرونة بخصوص الدور فالرجل مازال متمسكا بالوضع والامتيازات التي ميزه بها المجتمع ويرفض المشاركة الحقيقية في القيام بالأدوار التي ارتبطت بالمرأة.

وترى الفتاة المتعلمة أن عودة المرأة إلى المنزل وتنازلها عن حقها في العمل والتنمية قضية لا مبرر لها لأن الأطفال محتاجون لرعاية الأم والأب معاً.. ولأن التواجد مع الأطفال ليس تواجداً مانياً كَمَا لكنه تواجد كَيْفِي لا يحكمه الوقت، وأن الطفل بحاجة أكثر إلى حنان الأم المحقة لذاتها الناجحة الراضية الإيجابية، ومن ذلك يتضح أنه لا يوجد فروق بين الجنسين نحو تحرر المرأة.

واتضح أيضاً أهمية القيم الدينية والاجتماعية والأسرية كإطار مهم لسلوك الفتاة. ومعنى ذلك أن أيولوجية المجتمع والتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والثورات والتطورات التي مر بها المجتمع قد أثرت علي الجنسين بنفس الدرجة وبنفس القدر. وجعل مطالب المرأة في تحريرها معاً ليس شيئاً جزئياً لكنه شامل لتحريرهما فكرياً واجتماعياً، واقتصادياً، والقضية إذن ليست

المناطق المعزولة وظهرت مطالب عالية تقترح وجود مركز إرشادي عالمي لمساندة المرأة من أجل حياة أفضل.

جـ- أما بالنسبة للفروق بين الجنسين عامة في مستويات التعرّض الثلاثة وحقوق المرأة،

فقد اتضح إيمان الطالب الجامعي بضرورة أن تكون المرأة حرة تماماً بنسبة ٩٠٪ من الاستجابات في التعبير عن إنسانيتها. ووجودها وأسلوب حياتها والتعبير عن حريتها الشخصية وحياتها الخاصة. كالاختيار الزواج والتخصص وشغل دور إيجابي في المجتمع واختيار العمل المناسب والأصدقاء وحرية الرأي وحرية ترتيب المنزل و ١٠٪ من الاستجابات تشير بأنها بعد الزواج حرة في حدود الأمل وبذلك فقد تقارب الجنسان على نفس المجالات التي يجب أن تلخذ فيها المرأة حرية كاملة فهي حرة في اختيار الزوج والتخصص والعمل والرأي لكن بنسبة ١٠٠٪ للبنات واتفق الجنسان على أن المرأة حرة بقيود فيما يخص الدين وتقاليده المجتمع والسفر للخارج. الطلبة بنسبة ٩٥٪ والطالبات بنسبة ١٠٠٪ واتفقا على أنه لا يوجد شيء لا يجب أن تلخذ فيه المرأة حرية إلا للضرورة القصوى. كمساس السمنة والدين والمسئولية. ولكن كانت الفروق

الاجتماعية في أن تجعل الفتاة تشعر بأهمية أن تعامل مثل الفتى فظهر هذا الشكل من أشكال التعبير الذي يمثل التمرد ورفض التسلط وأسلوب المعاملة. — أن التحرر السطحي الزائف تعبير عن فشل الإنسان في التعبير عن وجوده وتحقيقه لذاته وطموحه وتفهم الآخرين له .

وفي المقابل بينما في الأغلب والأعم أشارات النتائج إلى طلب المرأة للحرية والمساواة والحماية لطالبات الجامعات سواء الخاصة، أو الحكومية فظهرت استجابات تشير إلى أن تحمس الرجل لقضايا المرأة كان أوضع من تحمس المرأة. وأن تشدد المرأة على نفسها وبنات جنسها كان أوضع بكثير من تشدد الرجل عليها. وبينما أبدت معظم الطالبات المرونة في مشاركة الرجل في الألوار التي ارتبطت بالمرأة أبدت القلة تشدداً على ذلك.

نتتهد فرصة خروج بعض الاستجابات عن المألوف لمحاربة الفكر الضعلى ولتؤكد أن الإنسان بما هو إنسان كما هو معنى ودلالة وإرادة وفكر يستطع أن يعيد قراءة وتقييم ما سمعه وما تربى عليه وما تعارف عليه الآخرون وأن يغرز شيئاً جديداً مختلفاً تماماً .

- وأكدت الاستجابات عكس النظرية التي شاعت وما زالت شائعة في علم النفس في

قضية العلاقة بين المرأة والرجل لكنها قضية شعب يعتز بحريته ويتأثر بما يجرى في المجتمع ويعيش أبعاد حياته في حدود ظروفه من خلال أفكاره.. وتحرر المرأة إذن هو تحرر للرجل وتحرير للمجتمع كله. وأن النهوض بالمرأة الضعيفة والمقهورة هو نهوض بالمجتمع كله . لأن المرأة لا يمكن أن تكون ضعيفة إلا في مجتمع ضعيف ولا تكون مقهورة إلا في مجتمع مقهور. وأن الرجل والمرأة وجهان للوجود الإنساني ونصفان لعملية واحدة وفي المجتمع.

د- سنعرض لبعض الاستجابات المتضردة وغير المتوقعة وفتناولها بالإنفاشة والتفسير:

تشير نتائج وأنطباعات البحث بأن الحرية التي تحدث عنها قلة من الفتيات تتمثل في المطالبة بحريات تتعارض جزئياً مع خصوصياتنا الثقافية والتي وصلت إلى حد مطالبتهن بالخيانة والحرية الجنسية وحرية الخروج والتأخير. ولعل هذا يمثل رد فعل وتمرد على مطالب الأسرة والمدرسة والمجتمع وكذلك وسائل الإعلام. ومن ثم فالفتاة تقدم نفسها على عكس الصورة التي يراد لها أن تكون عليها. وإذا كان هناك تعليق فهذا معناه قصور وعجز مؤسسات التطبيع الاجتماعي ووسائل الإعلام في تطبيع هؤلاء الفتيات ولم تنتج المؤسسات

معطى أو موهبة يمكن أن يوجهها الإنسان لحساب إنسانيته أو على حسابها.

رابعاً، الملخص والتوصيات

ملخص البحث: يهدف البحث أساساً رسم خريطة لحقوق المرأة وحريتها من وجهة نظر المرأة المصرية المتعلمة: كما يهدف إلى التعرف على الفروق في هذه الحقوق والحريات من وجهة نظر شريحتين تمثل أحدهما الجامعات المصرية الحكومية وتمثل الأخرى الجامعات الخاصة. كما يهدف البحث إلى التعرف على رأى كل من الجنسين في الأبعاد التي يجب أن تأخذ فيها المرأة حرية تامة، والأبعاد والمواقف التي يجب أن تأخذ فيها المرأة حرية نهائياً.

وفى إطار التدخل السيكولوجى والتربية السيكولوجية تقع أهمية الدراسة فضلاً عن الأهمية العلمية والقومية والعلمية للدراسة.

واعتمد البحث فى منهجه على تحليل المضمون واستخدام بعض الأساليب الإحصائية لمعرفة الفروق بين مجموعتين من طالبات الجامعات المصرية والجامعات الخاصة، وأيضاً لمجموعتين من الجنسين.

ولعل من أبرز النتائج التي توصل إليها البحث أن "تحرير قد يأخذ شكل التمرد

أن كل سلوك يمكن أن يفسر فى ضوء الوسط والثقافة الفرعية وأن الإنسان ليس إلا ثمرة الواقع الاجتماعى ومحصلة للقوى المحيطة التي تشكله كما لو كان مسلوب الإرادة. أن الآوان لعلم النفس أن يخرج من خطه التقليدى وأن لا يتوقف عند هذا المستوى من القوانين العامة، وأن الآوان لمحاربة التفكير الخطى التقاربى والاهتمام بدراسة الاستجابات العاكسة للخط العام المؤلف (لتؤكد أن الإنسان ليس امتداداً خطياً للواقع الذى يعيشه وإيس غناً من الإرادة والمعنى وأنه يملك أن يوجد لنفسه نمطاً مختلفاً ويفكر تفكيراً مختلفاً عن المؤلف .

أن الآوان للتربية أن تكون مرنة فيها إعطاء حق الإنسان أن يختار ويعدل وجهة نظره بنفسه وأن التعليم فى المدرسة والأسرة يقوم على تنمية طرق التفكير وإعطاء البدائل والمفاتيح للحلول بدلا من الإجبار.

ومن الجدير بالذكر أن مفهوم الحرية قديماً كان يعنى شيئاً مختلفاً عن مفهوم الحرية فى الوقت الحالى. وأن الإنسان يركز على قيمة الحرية حسب أهمية هذه القيمة بالنسبة له.

وعلى الرغم من أن الحرية هى الإنسانية والأمية والوجود والهبة الإلهية لكنها كئى

العلاقات الاجتماعية وحرية الحركة والفكر والرأى والاشتغال بالعمل السياسى. وما زالت تطمح فى المساواة مع الرجل فى الإنسانية والكرامة والوقار الاجتماعى.

بصفة عامة لا يوجد فروق بين الجنسين فى مستويات التحرر عامة فقد تقارب الجنسان فى المستويات والمجالات التى يجب أن تأخذ فيها المرأة حرية كاملة فهى حرة فى اختيار الزوج والدراسة والعمل وأسلوب الحياة وحرية الرأى واتفق الجنسان على أن تكون الحرية بقيود فيما يخص الدين وتقاليد المجتمع واتفقا على أنه لا يوجد شيء لا يجب أن تأخذ فيه المرأة إلا للضرورة القصوى كمساس الدين والسمعة.

ومعنى هذا أن التغيرات والتغيرات التى مر بها المجتمع قد أثرت على الجنسين بنفس القدر والقضية. إذن ليست قضية رجل وامرأة لكنها قضية شعب يعتز بحريته فى حدود ظروفه وأن النبوض بالمرأة هو نبوض بالمجتمع كله.

- والفروق بين الجنسين كانت قليلة حيث يؤمن الطالب بضرورة حرية المرأة على الوجود وأسلوب الحياة وتحمل أعباء الوجود والتعبير عن حقوق الإنسانىة والحرية الكاملة فى الاختيار تزواج وإنجال الدراسة والعمل . ولكن اتضحت الفروق بخصوص الدور فيعتبر الدور من أكثر الأبعاد الخلافية

وعدم الطاعة والرفض سواء للسلطة الأبوية والاجتماعية رغم أن التمرد لا يحمل معانى سلبية تماماً لأنه كثيراً ما يكون معبراً عن الرفض للشكل التقليدى للمرأة المصرية ولنمط المرأة المغلوطة المقهورة ورفض للسلبية ورفض أن تكون المرأة الجانب الثانى فى المجتمع وكذلك لنموذج معين كان موجودا فيما سبق ولم يعد ملائماً لمتطلبات العصر الحالى. وبصفة عامة توصل البحث إلى رسم خارطة متعددة المستويات من أبرزها ذلك المستوى الذى ترى فيه الفتاة المصرية المتعلمة أن المرأة يجب أن تكون حرة تماماً فى كل الأبعاد الشخصية مثل الاختيار للزواج والعمل وإنجال الدراسة وأن المرأة يجب أن تكون حرة بحدود فى الأبعاد التى لها علاقة بالعادات والتقاليد والدين والأهل وما يمس سمعة الفتاة. وأنه لا يوجد أبعاد لا يجب أن تأخذ فيها المرأة حرية نهائياً.

- وبخصوص الأبعاد التى كان يجب للمرأة أن تحصل عليها ولم تحصل عليها إلى الآن فقد أشارت الفتاة المصرية المتعلمة بتعليم جامعى سوء فى الجامعات الخاصة أو الحكومية ما زالت تسمى للحصول على الحماية من العنف والتحكم وسيطرة الرجل فى تقرير مصير الزوجة والأولاد ومن النظرة لها على أنها الأضعف والأقل وتسعى مزيد من الحرية. خاصة فى حرية التعبير عن

ثالثاً: المراجع:

أولاً: المراجع العربية:

المصرية للدراسات النفسية، القاهرة،
١٩٩٦م.

٥ - رشدى فام، علم النفس العلاجي
والوقائي، رحيق السنن، الأنجلوا المصرية،
القاهرة، ٢٠٠٠م.

٦ - محمد كمال يحيى، الجذور
التاريخية لتحرير المرأة، الهيئة المصرية
العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣م.

٧ - ناهد رمزي، سيكولوجية المرأة، دار
النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٣م.

٨ - ناهد رمزي وأخرون، صورة المرأة
كما تقدمها وسائل الإعلام، المركز القومي
للبحوث الاجتماعية والجناينية، القاهرة،
١٩٧٧م.

١ - جلال أمين، وصف مصر في نهاية
القرن الـ٢٠، القاهرة دار الشروق، ٢٠٠٠م.

٢ - جلال أمين، ماذا حدث للمصريين،
القاهرة، دار الشروق ١٩٩٩م.

٣ - رشدى فام منصور، أنواء على
مسيرة علم النفس في مصر والوطن
العربي، وجهة نظر ودعوة للحوار، المجلة
المصرية للدراسات النفسية، القاهرة الأنجلو
١٩٩٩م.

٤ - رشدى فام منصور، قدرى حفى،
أحادية الرؤية المفهوم والقياس، المجلة

ثانياً: المراجع الأجنبية:

1- Divon - Mueller, Ruth po pulation policy and women's
rights as human 1993.

2 - Eric, Data Base, Computer search Cd women right.

3 - Erickson, V. Lois: Beyond Cinderella: Ego maturity and
attitudes toward the rights and Role of women. Counseling Psy
chologist 1977 Vol 7 (1) 83 - 88.

4 - Hanks susan E., Rosen baum, C. Peter Battered women:
Astudy of women who live with violent: American journal of or-
thopsychiatry 1977 apr vol 47 (2) 291 - 306 .

5 - Heitlinger , Alena. Women's equality, demography, and
pul. 1993.

6 - Jacolson , LeonardL, Amderson, Corole L., Berletich

Mark institution: U Miami, FL, Construction and initial Validation of scale men and women, Educational & Psychological Measurement 1976 win Vol 36(4) 913- 918.

7 - Kesr, J oanna, 1950. ours by right. Woman's rights as human, 1933. 8, Lamgley winston women's rights in international docume, 1991.

8 - Langley winston, women rights in international docume, 1991 .

9 - MLott, sylvtester R; Bastick, Rita T., lira, Framk T. institution, Dogmatism and locus of Cantrol in young Women who support oppose, or voice no opinion on the equal Rights Amendment. Journal of clinical psychology 1977 Jul Vol 33(3) 746-748 .

10 - Mahmud . Abdel - chani, Huguug al mar'al final- al-tab'ah, 1991.

11 - Rhoodie, Eschel Mostert discrimination against women: agleba, 1989.

12 - Ton - willman, Conchita, prospective teacher's attitudes toward the rights ond roles of cantemporary women in two cultures, psychological Reports 1979 dec vol 45 (3) 741 -742.

13 - Tomaseuski, K . Ckatarina women and Haman Right, 1993.

14 - Tulloch, Gail Mell and sexual edualik 1989.

15 - I nternet, yahoo inc, 1994 - 98 search results, women Rights, yellow page, web erents 8 chats. 1998.

Mark institution: U Miami, FL, Construction and initial Validation of scale men and women, Educational & Psychological Measurement 1976 win Vol 36(4) 913- 918.

7 - Kesr, J oanna, 1950. ours by right. Woman's rights as human, 1933. 8, Lamgley winston women's rights in international docume, 1991.

8 - Langley winston, women rights in international docume, 1991 .

9 - MLott, sylvtester R; Bastick, Rita T., lira, Framk T. institution, Dogmatism and locus of Cantrol in young Women who support oppose, or voice no opinion on the equal Rights Amendment. Journal of clinical psychology 1977 Jul Vol 33(3) 746-748 .

10 - Mahmud . Abdel - chani, Huguug al mar'al final- al-tab'ah, 1991.

11 - Rhoodie, Eschel Mostert discrimination against women: agleba, 1989.

12 - Ton - willman, Conchita, prospective teacher's attitudes toward the rights ond roles of cantemporary women in two cultures, psychological Reports 1979 dec vol 45 (3) 741 -742.

13 - Tomaseuski, K . Ckatarina women and Haman Right, 1993.

14 - Tulloch, Gail Mell and sexual edualik 1989.

15 - I nternet, yahoo inc, 1994 - 98 search results, women Rights, yellow page, web erents 8 chats. 1998.

التناول النقدي للموضوع والمشهد الطبيعي

فى

قراءة مصغرة لجان بيير ريشار

د. دينا جمال الدين أمين *

«إن الصحة والأناة فى القراءة هما اللتان تغضيان
إلى الأسس الذهنية للمشاهدة والخيال»
«العالم الخيالى للآلاميه» ص ٢٥.



تطوير المشهد عند جان بيير ريشار:

يقصد بالمشهد الطبيعي فى «قراءات مصغرة» Microlectures (١٩٧٩) و
«وصفحات ومشاهد» Pages, Paysages (١٩٨٤) معنى ومضمون الكتابة باعتبارها
تجربة حية وغنية توحى به الحواس ورغبات اللاوعى. فالمشهد يقصد به طرق
بناء النص للمعنى عن طريق علاقات منطقية أو شعورية، سواء على صعيد
الموضوع، أم على صعيد اللغة فى مادتها البنائية الشكلية والصوتية.
ونلاحظ بذلك تطور منهج جان بيير ريشار نحو الالتقاء ما بين المنظور
الفيثومنيولوجى والبعد النفسى اللذين تركز عليهما أساساً نظريته النقدية
القائمة على الحواس. وهو يكاد يتم فى «قراءات مصغرة» مشروفاً كان يوليه
اهتماماً كبيراً ويصطبغ عليه بعداً شاملاً منذ «العالم الخيالى للآلاميه» حيث يكتب
قائلاً:

* أستاذ الألب الفرنسى المساعد - كلية الآداب - جامعة الإسكندرية.

فقط لكى يتشبع بالعمل الذى
يتلوه، ويعكسه برقة ودفقة وانسيابية قد
تصل به إلى مستوى فني راق، ولكن
أيضا كى
يصل إلى منطق الكتابة يقوم على
استشعار لغة الدوافع وتواتر الخفقات
والنبضات:

"إن المشهد يبدو لى اليوم
مرتبطاً - كما يقول الناقد
في "قراءت مصفرة"
و أكثر من ذى قبل ،
بمكونات الشخصية فى
جانباها الجسماني البحث:
إنه ما يرى ويُسمع
و يلمس و يشم، ما يؤكل
و يفرز و ما يتغلغل: إنه
نتاج وغاية جبال الإنفاضة
لكونه مكانا للممارسة
للاكتشاف الذاتى لرغبة
مركبة وفريدة"^(١).

ولقد أدى هذا التطور فى تقاع مجال
القراءة بتغيير فى مفهوم التناول النقدي
للموضوع، الذى أصله الناقد فى كتاباته

"إلى أمام النص الأبدى،
لتجارب لولا مع منطقته
للحسنى الذى يؤثر فى
للمقام الأول على قوة
جاذبيته. فأرصد كيفية
جذبه لجسد القارئ، وبثه
برغبة اجتياز عالم الكاتب
الخاص وقوانينه. هذا
الإطار الحسى القائم على
للحواس، والمتفرد، هو ما
أعبر عنه، بقدر من
للتجارب، بالمشهد
الطبيعى"^(٢).

وهكذا يصبح النص وحدة جزئية أو كلية
حسب المنظور المختار. إن المنهج
الاستقرائي الذى يشير إليه الناقد هو أحد
سمات منهجه العلمى، وكان هذا المنهج
يؤدى فى البداية، وظيفة انتقالية مرنة من
عمل إلى آخر لنص الكاتب، ومن مستوى
الأسلوب والموضوع إلى التطبيق على
شريحة نصية قصيرة. وبهذا العمل الذى
توقف عنده بالدراسة، نستطيع القول بأن
المنهج الاستقرائي للناقد قد تطور، ليس

"إن الموضوع يظهر لنا،
فى هذا المقام، كعنصر
ربط يسمح لنا بالتجوال
فى جميع الاتجاهات و فى
مجل تاليا العمل الأدبى،
لو على الأرجح كوحدة
الربط ذاتها التى يمكن
بفضلها النظر له على
مستوى المعنى و هكذا
يرتبط تناول الموضوع
بالمناهجة"^(٤).

وتقوم قراءة الناقد فى "العالم الخيالى
لالمارميه" L'Univers imaginaire
de Mallarmé على الربط بين
مستويين متلامسين فالاتجاه مزدوج فيما
بين الكاتب و عمله الأدبى من خلال
دراسة موضوعاته ووحدة أعماله الفنية
(poétique) بحيث أن الموضوعات
الرئيسية هى الموضوعات التى تقع فى
نطاق تعكلمات السيرة الذاتية و التجربة
الأدبية. وبلغى أن نذكر هنا تأثر الناقد
بالمدرسة النقدية التقليدية بز عامة سادت

المتعددة. فى كتابة "الأدب و الإحساس"
Littérature et sensation (١٩٥٤)
كان قد توصل عن طريق تحليل بنائية
المسور والوحدات الحسية إلى تحديد
شكل من أشكال المناخ الحسى. وكانت
نقطة الارتكاز فى منهجه الذى تأثر فيه
بالفيلسوف باشلار Bachelard، هى
الوحدة الدلخاية للنص. ولقد أورد الناقد
فى مقدمة "العالم الخيالى لالمارميه"،

و هى تعتبر "أبيلا حقيقيا للنقد
الحديث"^(٥) أن يتصدى، من خلال رصد
العلاقات فى التكوينات البنائية، لرؤية
موحدة لبنائيتها. و يعتبر هذا المنهج
مختلفا عن منهج باشلار - رغم تأثره به -
لأنه لا يتتبع الرغبة و ظهورها فى أشكال
متعددة و لكنه يطلق من نقطة التكوين
الوجودى للكاتب، التى تؤدى إلى
الوصول إلى تفرد تكوينات عالمه
الخاص وإلى تفسير موضوعاته من
خلال المشهد الطبيعى الذى توحى به
كتابته.

ويقول الناقد فى هذا الصدد:

بوف (Sainte-Beuve) ، وإسهامه في النظر إليها باتجاه حديث متطور. يقول جان بيير ريشار:

"إن الكاتب بالنسبة لمسات بوف هو ما لو مَنْ يتكلم في العمل الأدبي، و هو في أبعد الحدود اللغة نفسها، اللغة الفردية للعمل. إن العمل الأدبي ما هو إلا الكلمة أو الميلاد اللفظي لشخص ما" (٥).

يتفق ناقدنا مع مسالت بوف في الهوية اللغوية للكاتب بقدر ما لا يعتبر الأسلوب وحدة فردية قائمة بذاتها، ويقدر ما يعد التعامل معها جزءاً من وحدة التعبير المتفرد للعمل نفسه. و هذا يعطى بعداً شاملاً لمذهب ريشار النقدي الذي يقوم على تفسير للمشاهد و الأشياء بما توحيه من منطق يربط بينها.

بالإضافة إلى ما سبق، هناك جانب يدّعي في مذهب ريشار، فالذي يتمتع

في كتاباته يلحظ أنه في جميع الأحوال يبحث عن العلاقة بين الشكل الذي ترسمه الحواس والفكرة، القلب والمضمون، سواء كان هذا الأخير مضموناً جمالياً فنياً أو وجودياً حقيقياً. فالمصنف لكتاباته الأولى عن فلوبيير Flaubert، ستندال Stendhal، الأخوان جونكور Les Goncourt، بروست Proust وشاتوبريان Chateaubriand، يلاحظ أنه يحاول تفسير علاقة صور الفراغ و ارتباطها بنوع من التصوير الذاتي (شاتوبريان)، أو علاقة تكوين الجمل ونوع من الحس الجسدي (فلوبيير). إن هذا البعد الفينومينولوجي كان يقرب ريشار من المدرسة النقدية الوجودية بزعامة سارتر Sartre لو من كتابات جورج بوليه Georges Poulet التي تتناول البعد التكويني للكاتب وعلاقته بالزمن. فهذه الأعمال المذكورة كانت تركز على تفاعل الكائن مع محيطه من خلال بعده الدخلى ونضيف إليها عمله الهام "إحدى عشرة دراسة على الشعر الحديث"

Onze études sur la poésie
moderne (١٩٦٤) التي يستهلها الناقد
بهذه الروية:

"أردت أن أكتشف في كل
شاعر، كيف تتداخل
و تتشابك العناصر
البدائية التي تصنعها
الحواس أو ينتجها الخيال
في داخل إطار عام من
البحث عن الذات. بحيث
تشكل عوالم خيالية
مختلفة. من الواجب إذن
للنظر إلى هذه الدراسات
كقراءات أي كارتيداد
مناطق ومسافات فردية
تهدف إلى استخلاص
بعض للبنائيات وإلى
الكشف المتدرج للمعنى
الكامن بداخلها"^(٦).

إن لب البحث الذي قام به الناقد من خلال
الأعمال السابقة كان يتمثل في إيجاد
صور متكررة لفكرة معينة، أو مفرد لها
(motif)، أي متابعة تنوعها بمرورها

في سلسلة من التركيبات اللغوية و
المواقف النفسية. ويعتبر عنصر
اختلاف هذا المذهب عن المذهب النقدي
النفسي كلفاً في نوع المفرد (motif)
الذي يحدده الناقد: فهو ليس مفرداً حسياً
فقط ولكنه مستوطن في لغة بلاغية تقوم
عليها مراحل المعالجة الأدبية للنص.
وهنا أيضاً توجد دلالات للتأثر بنقد
باشلار في مرحلته الأولى، و أخرى
للاختلاف عنه في بعض المناحي. يقول
ريشار عن استاذة الفيلسوف:

"لقد أوجد باشلار معنى
للأشياء التي لم تكن تقع
بعد تحت طائلة التحليل
فأمكن ربط ذلك الجزء
من الأدب الذي ينتمي
للعالم الحسي (المشاهد
الطبيعية، الديكور،
البورتريه) بالأصالة
الفردية"^(٧).

فإذا ما تعرضنا "لقراءات مصغرة" رأينا
الناقد يستخدم تعبير "المشهد الطبيعي"
(Paysage) "كشعور أو تخيل

الشعر الحديث"، ثم "بالمشهد" في "قراءات مصغرة" و"صفحات ومشاهد". يقول الناقد في كتابه الأول الذي يزرخ بداية مدرسته النقدية الجديدة أن "كل الأشياء في الأدب تنتمي إلى اللغة". وهو بذلك يضيف في مذهبه الجديد معطيات وتطبيقات علم للغة على النصوص الأدبية إلى حصيلته السابقة في مجال لغة الحواس التي تميزه عن رولاند بارت Roland Barthes وإن اقترب منه. يهدي ريشار فصلاً إلى بارت، ليرز ناقد فرنسا المعاصرين، في نهاية "صفحات و مشاهد" مما يذكرنا بما كان قد كتبه بارت عنه في عام ١٩٥٧ مظهراً قيمة عمله النقدي. كتب بارت قائلاً في "الميثولوجيات" أنه "من الممكن أن يصبح الأسلوب لغة يعينها يكتب بها للكتيب لنفسه بالتحديد و يصبح في هذه الحالة نوعاً من أنواع الأسطورة بشكلها المتميز الذي يتطلب تفسيراً ونقداً عميقاً، وأعمال جان بيير ريشار تقدم برهاناً على ضرورة تواجد مثل هذا التناول للنقدى للأملوب" (١١).

(بالمعنى الباشلاردى) وأيضاً كهولاجس (fantasme) أى كعمل وإنتاج وإخراج رغبة ما في اللاوعى" (٨). وريشار في هذه المرحلة من نقده يأخذ منحى باشلار الثانى الذى أظهره في دراسته عن لوتريلامون Lautréamont في "شاعرية المكان" Poétique de l'espace و"شاعرية الخيال" Poétique de la rêverie حيث تغلب فيه الفينومنيولوجيا على التحليل النفسى للصور الخيالية (٩). وهكذا يلتقى الناقدان خلال رحلة تطور كل منهما بنقده: باشلار متجهاً نحو الفينومنيولوجيا، وريشار نحو علم النفس. ولقد استطاع ناقدنا أن يوصل الدرس المستفاد من معلمه الذى يمكن بفضل، وبواسطة الاستقراء النفسى، بلوغ مرحلة استحضار الوحدة الفنية للعمل، أو لهذه العوالم الصغيرة الخاصة على حد تعبير ريشار، التى تعتبر مفاتيح موصلة نحو الواقع اعتماداً على بيان قواعد ترابطها ووضوحها التام (١٠). ولكننا نجد أن "الواقع" يستعاض عنه "بالنص" فى "إحدى عشر دراسة عن

لقد استدلل ريشلر في "إحدى عشر دراسة عن الشعر الحديث" على وظيفة النص و قدرته على التمثيل من خلال مناخ أو مشهد طبيعي معين، حتى ولغظي ألا وهو الغسق الذي رآه مستقبلاً لغة للحواس على مستوى النص، حيث بدت له هذه اللغة مؤثرة في استقطاعات الزمن وفي تصوير أجزاء من النص كجسد جاذب للنور وبإلحاق العناصر والمولد. فالحاسة لا تتفصل عن حركة الجسم عندما ينظر إليها في علاقتها بالعالم الخارجي. ومن هنا جاء التصوير الحركي للحواس، فيقول الناقد:

"يكاد الكون يأخذ شكل

لقوس بفضل الحيلة التي

تعطن عنها الرغبة مما

يعطيها نوعاً من الحركة

الذاتية التي تصيب

الشعور"^(١٦).

فإذا ما تأملنا وظيفة اللغة في "قراءات مصغرة" وجدنا أنها تتميز بقوة دفع غريزية، لذا نجد أن الناقد يضع دراسة الموضوع في إطار "التعرف - من خلال

تتبعية شديدة الدقة للنص - على القوى للمادة لشكل معين، ثم المؤدية إلى نقضه وتقويضه - أي مرورها بشكل متصل في صور وأشكال متباينة ولكن جميعها مترابطة بإطار متوقع ومرغوب في الاكتمال وهو صناعية النص لمعناه"^(١٧).

ويمارس الناقد على حد تعبيره نوعاً من القراءة "الجانبية" للنص على ضوء الرغبة، قراءة تجعل من الخيال و اللغة إطاراً واحداً للنص في سطحه وعنفقه، في ازدواجيته المعهودة دون أن يضطر الناقد إلى شطرها. لقد اتسع التناول النقدي للموضوع ليشمل مجمل الخيال النصي ليفتح المجال أمام قواعد

و قوالب الدوافع الحسية،

و ليصبح المشهد الطبيعي ذلك النظام أو للنسق الخاص لكل كاتب والقريب من تعبير ما لا يراه به "المقام" أي "مجموعة أشياء محببة ومفضلة وأخرى مكروهة ومنفرة في مواجهة مادة ما أو شكل ما"^(١٨).

إن التحليل في "قراءات مصغرة" يقوم على قاعدة حسية

وغيرية قابلة للتشكيل والتغير، مادتها هي علاقات الكلمات فيما بينها في قطعة نصية صغيرة، يقول الناقد:

"هي قراءة تعتمد في أن واحد على الطبيعة اللغوية للأعمال الأدبية - وهو ما يحولها إلى صفحات - وعلى أشكال تفاعل الموضوع مع الدوافع - وهو ما يربط الكتابة بعالم فريد و ما ينظمها في مشهد طبيعي"^(١٥).

يوجه الناقد اهتمامه إلى العلاقة بين الصورة الخارجية للكلمات والصورة الخيالية أو البلاغية، فالموضوع بالنسبة له يطرح تساؤلات حول الصورة الحركية الخيالية والبلاغية والتكوين الحرفي الصوتي للنص.

فالموضوع مرتبط بالصورة التي يطلقها الخيال اللفظي أو الموتيـف motif، أو مشهد من مشاهد الرغبة، أو قد ينظر إليه من خلال بناء وتكوين الكلمات بعينها وعند هذا المستوى تبرز الدوافع التي قد

تكون وراء مشهد لفظي، أو تركيب روائي، أو مفهوم للكتابة. ويقول للناقد:

"كان يتعين على أن أنظر كيف يمكن أن تتدخل نظرية كتابة النص (النظرية اللغوية) مع تتابع الوحدة الفنية للنص (بنائية النص) من خلال قراءة الموضوعات والدوافع والأشياء"^(١٦).

و بذلك يكون للقارئ لرشار أمام مشهد طبيعي ذي ثلاثة أبعاد: الموضوع / الخيال / اللغة، أبعاد قد تكون كائنة في كلمة واحدة، أو مستقاه من صورة واحدة، أو مصلبة لموتيـف واحد:

"قراءات مصغرة: أمي
• قراءات صغيرة، أم هي
قراءات لما هو صغير -
يتساءل الناقد في بداية
"قراءات مصغرة"^(١٧)
ويجيب - الاثنان بلا شك.

بالتطور الذي عرضنا له وبذلك نحن نقرا
في مقدمة "قراءات مصغرة" أن "التربة
ذاتها لم تكد أن تتغير" (١٨). لقد ضمت
هذه الرسالة عن مالارمييه جميع الأسئلة
اللاحقة للنقاد الذي كتب قائلا:

"من الممكن أن يكون
النقد منهجا و فنا في آن
واحد و إن مسعفا هو
دراسة مالارمييه ككل:
فكرا و قولاً، مضمونا و
شكلا، بتجميع كل ما
يتولد من أعماله المتميزة
من نهج وحماس" (١٩).

فهناك دائما ترابط بين عناصر
التحليل التي لا تستهدف الوصول إلى
حقيقة خفية غير التي ترتبط بالشكل
البنائي للكتابة و الطبيعة الحية للتجربة،
أي المادة الإنسانية المتكاملة.
وكان الناقد قد وجد نفسه عندما تعرض
لأعمال شاتوبريان chateaubriand
في عام ١٩٦٧، أمام التفكير في الرغبة
وفي الأسس النفسية للكتابة، فبدأ دراسته
بالقول بأن في "بداية الكتابة، تلك

قالدراسات التي أجمعها
في هذا الكتاب تستهدف
وحدات متضائلة في
الصغر في العمل: مفرد
(المترى أو القبة عند
سيلين Céline - النجمة
عند أبوانير
Apollinaire - الطعلم
عند وسمان
Huysmans)، أو
شخصية (جافير
Javert)، أو صورة
(مثلا في المقطوعة
الشعرية لمالارمييه) أو
كلمة: كلمة مر، اسم
عائلي، اسم مستعار. إن
القراءة لها هنا إيقاع بطء
الرغبة و تضع نقدها في
التفصيل، هذه الحبة في
تربة النص" (٢٠).

إن الوحدة في منهج جان بيير
ريشار التي ظهرت منذ بداياته، في
مقدمة رسالته عن مالارمييه، كانت تنبئ:

بينما تشغل التفسيرات النفسية حيز الملاحظات الهامشية وتتصبب معظمها حول محور الجسد والأم. وبالفعل نستطيع القول بأن علم النفس يؤسس "قراءات مصغرة" التي تحوى عددا من المفاهيم فى متناول القارئ العادى. وعلى الرغم من أن الناقد يسهب فى ذكر أسماء وتباينات علماء النفس الموجودين على الساحة^(٢٢)، نجده يركز على أن أهميتهم ترجع إلى:

"معاولة أسس الدوافع
الغريزية للبيولوجية التى
تكون للرمز أو للعالم
الثانى للكتب، عالم الجسد
فى مواجهة الكلمة، عالم
الخيال أو قصة الجسد مع
الجسد الآخر التى تقع فى
مكان معين و تحدد عدة
صفات فى المشهد
الطبيعى"^(٢٣).

وعلى غرار التركيبة الحمية التى تؤدى بنا إلى مشهد محدد، تأخذ المعانيات النفسية الأولى شكل المشهد الطبيعى،

المغامرة الإنسانية، يقوم شئ ما بدخلنا بالإعلان عن نفسه، إنها للرغبة وقوتها التى تسبب للشوة ولكنها تغير أيضا منا"^(٢٠).

و من الممكن تصور نشأة مشروع "قراءات مصغرة" منذ هذا الاحتكاك مع شاتوبريان، حيث جاء أيضا فى هذه الدراسة أن:

"شاتوبريان يشرق كل ما هو دقيق... ويجرفه نوقه
نحو ما هو بسيط و عابر
تجاه خيال يقوم على
أصغر الأشياء و أبسطها
ولكنها ما يجعل للحياة
معنى"^(٢١).

إن أوجه الاختلاف الكبرى فى أعمال ريشار السابغة عن عام ١٩٧١ وما أتى بعدها منذ "دراسات فى الرومانسية" تكمن فى المكافئة التى أعطاها للجذور النفسية للنص، والقارئ يجد فى "بروست و العالم الحسى" Proust et le monde sensible (١٩٧٤) أن دراسة الموضوعات تتوازن مع دراسة للنص،

مستوى النص"، لذلك فإن حركته كما يقول الناقد، و"الفتش له وتدخله والفتوة الخاصة به هي التي تؤدي متضاهة إلى المعنى المرتبط بالحواس أو المشهد الطبيعي" (٢١).

ومن الممكن تشبيه هذا الطريق المؤدي إلى المعنى بالرحلة أو المسافة التي يعيد الناقد معاشتها مثلما يحدث في لعبة الكرات الصغيرة *Jeu des boules* المنتشرة في جنوب فرنسا، ويجعل الناقد منها استعارة للكتابة في "صفحات ومشاهد" (الجزء الثاني من "قراءات مصفرة") حيث يقصد بها المسافة التي تحرر الرغبة، وتكون الكلمة فيها مثل الكرة محملة بالتساؤلات، محسوسة، ملموسة، ومحمولة. و يطلق جان كلود ماثيو Jean-Claude Mathieu قائلا:

"إن لاعب الكرة للصغيرة تتحدد مهارته بكونه في مثلثي المناورات بين المرور على السطح والإحساس بالعق، وبين التمرکز الذي يقذف

وتظهر من خلال بناء ذاتي له معنى، منبثق من لدخل حركة الكتابة و قوانينها. وبمعنى آخر، قد يطرح الناقد في معنيل جميع دراساته نفس السؤال: كيف يمكن الوصول إلى تفسير منطقي لتكوين ما، على ضوء حركة الخيال ومعطيات النص اللغوية. وهنا ومن لدخل للمشهد النصي تتداخل وتتماثل حركة "التركيز على الرؤية" و"إلحاح الرغبة" و"دفعه الكتابة" (٢٢).

أما تأثير الفينومينولوجيا فهو ظاهر في "قراءات مصفرة" في معنى الناقد للتوصل إلى بناء الفكرة الأدبية من خلال شكل له وظيفة على مستوى المعنى. حيث تفسر علاقات اللغة البنائية، مثل علاقة الدال والمدلول، على ضوء تدخلها مع الجسم اللغوي للنص فالنص ما هو إلا "تسييج من الدوافع على مستوى الكلمات والمعنى" (٢٣) والدال (الشكل الحرفي والصوتي للكلمة) "لا يؤثر بمفرده في المعنى أو اللامعنى أو المعنى الآخر، لأنه يقع تحت طائلة منطق حسي يضفي معنى على حركة الحواس على

بالكرة بعيداً مع

عدم تحريكها كثيراً^(٢٧).

إن الصفحة ما هي إلا تربة تلعب فيها الكتابة دور الكرة الصغيرة، فهي تتلقى قوة الاندفاع وتعلو في المقابل حركة ورد فعل غير متوقع، وهي بذلك تستعرض رغبات ومهارات اللاعب غير المحدودة. إن حركة النص تأخذ حينئذ حيزاً كبيراً وتضيف من طاقات النص البيانية فيقول كاتب "قراءات مصغرة":

"لقد بدت لي مسيرة

النص متدفقة في عدد من

النقاط، أو بالأحرى، عدد

من المواقف

(الموضوعية، الشكلية،

العاطفية) التي يشكلها

النص و يعنها،

و يتجاوزها دوماً نحو

صورة جديدة من المعاني

والكتابات.

لقد بدا لي النص في

تحوله نحو الكتابة كموجة

تلتف حول نفسها، أو

كل حين بتوقعاته

الضرورية

و الفجائية^(٢٨).

إن هذه الحركة القائمة على التكرار و التحول هي ما يحاول جان بيير ريشار إبرازها من خلال نقده، في إطار جمالي وأمين في نفس الوقت، فيقوم نقده على إعادة تصوير "وجود فريد في الكون" أو "فرد مصباح شخصية"^(٢٩)، أو "شكل من أشكال المضمون" المضمن^(٣٠)، فالمفاهيم الثلاثة ما هي إلا متعادلة.

نحو منظور بنيوي: نستطيع تعيين قطبين

متغايرين في "قراءات مصغرة"، قطبين

يرمزان إلى التدخل فيما بين الركائز

الذهنية للنص و بناء المعنى المتمثل

مباشرة بالكتابة:

"الاسم والكتابة" "Lenomet l'écriture" باقي الدراسات التي يحويها الكتاب كما
وهي دراسة عن نرفال Nerval، و
"عبر قبر مفتوح" "A tombeau
"ouvert" وهي دراسة عن جراف Gracq
. وتقع الأولى في بداية الكتاب ولثانية في
نهايته، وهما تعكسان من خلال تقاطعاتهما ..

مستويات التحليل	النقد	"الاسم و الكتابة"	"عبر قبر مفتوح"
الكلمة: الاسم والمشهد الرمزي	اسم الأب: لأبروانيه Labrunie ، الأصل	فانسا Vanessa: صورة الأم: البداية و النهاية	
الكتابة و المشهد	الكتابة تكون مشهدا عاليا	عناصر المشهد المرتبط بالأم ترمز إلى الكتابة	
الحرفية و تكوين المعنى	الحرفية و المنطق الحسي	بناء النص يوصل إلى الحرفية	
النص و التخاطب	نص يخلو من علامات الكتب و الخطاب	نص قائم على التخاطب و الحوار	
النص و الشكل	شكل للشجرة العائنية الرأسية	التتبع الأفقي للمعنى على مستوى الكلمات	

نرى أن في هذين القطبين المتحاورين نص يطلب عليه الرمز و قائم على
إعلانا لتحدي انطلق منه الناقد ليجمع بين
ظاهرتين متقابلتين: كيف من الممكن
استشفاف مشهدا باطنيا من خلال نص لا
يحمل دلالات للكتاب (ولكنه ذو موضوع
موح "التدرج في النسب") وكيف من
الممكن إيجاد مشهد لغوي حسي من خلال
نص يطلب عليه الرمز و قائم على
التخاطب. في الواقع إن الاسم و الكتابة
يحصران فيما بينهما المشهد النفسي
و المشهد الذي يطلق عليه ريشار المشهد
الطبيعي. وهو يترأى لنا في صورة شكل
من أشكال الرغبة على مستوى النص، أو
كصورة نصية لكتابة الرغبة، فالرغبة

و يعتبره اللقد في غاية الأهمية، من الممكن تطبيقه على مستوى الكلمة نفسها:

"لقد بدت لي الكتابة دالما

مثلما قال سيلين، خليطا من

للتسلي ومن الانحراف. أي

كوسيلة للربط ما بين الدافع

الغريزي والكتابة، ولكن

بصورة قد تكون

مفككة"^(٣٦).

إن الاختلاف والتكامل بين الدراستين المذكورتين يؤكدان أهمية الالتفاف للمزدوج بين الكلمة في النص، وبين النص في الكلمة. أما عن الأول فذلك لأننا نستطيع بناء قراءة للنص عن طريق إعادة اكتشاف كلمة من كلماته الموجودة في صور شتى، والثاني لأن قراءة النص قد تبجو كاجتياز مساحة فيها بعض من التمزق، حيث تنتشر فيه كلمة بصورة مفككة، أو حتى يشير النص إليها دون ذكرها، فتعبد للكتابة صياغتها في سياق جديد.

ويجدر بنا أن نشير إلى كيفية تمثيل كلتا الدراستين عن نرفال وجراك لهذه العلاقة المزدوجة حيث تخلص الأولى إلى بيان

داخل النص إما تخلق وإما تهدم، بما يجعل للنص حركة تستطيع التعبير عنه بالمشهد النصي: فهناك مسافات وحدود، تحليقات وانحدارات، منحنيات والتفافات، قسم وقيعان حتى أننا نلاحظ تجانسا تاما فيما بعد، بين الصفحة والمشهد حيث يوضح لنا الناقد ذلك قائلا:

"من الممكن للنظر بل

والتأمل في الصفحات

باعتبارها مشاهد لها

تضاريس جروزات

وتدرجات من خلال ألوانها

الحرفية، أما المشاهد

الطبيعية فمن خلال ما

توحيه من أشكال تخاطب

الحواس، ومن منطلق له

نطاق السرد قابل للدخول

في إطار الفهم

والقراءة"^(٣٧).

ويبنى جان بيير ريشار دراسته "في قراءات مصغرة" على الكلمة: متشاهة، تقاطعها، وتفتتها. وتستطيع القول بأن للدرس المستفاد من سيلين Céline

لما في الدراسة الثانية ف نجد أن الضوء
مسلط على الحيز النصي، على مشهد
الرغبة الذي يستقبل اللغة:

"هل ممن الممكن ألا نسمع
في موسيقى لفظ "البحر"
mer هنا، الهمس المستتر
لكلمات أخرى.... مثل
المرآة miroir، البركة
marais، الصوت الخافت
rumeur، murmur
الموت mort، (وربما
الرواية؟ (roman))
وإلاذات الأم ? mère
البحر والأم يمثلان حدود
الرغبة، ونقطة غموض
الكتابة وعدم ثباتها. إن قدرة
هذه للتركيبة تظهر في
تكوينات لفظية تعيد صياغة
حروفها وهي تنتشر على
مستوى المساحة النصية
حتى نصل إلى كلمته
الأخيرة" (٣٢).

فإذا نظرنا للكلمة على المستوى الأول لقلنا
أنها نتاج الرغبة، وعلى للمستوى الثاني

كيفية ارتباط لغة للكتب بالرغبة بالشكل
التالي:

"إن اللغة كما تبدو لنا هنا،
قليلة للتحويل. فهي مسكونة
ومدقوعة من الداخل بفعل
الرغبة وطلاقة للتبدل.

فمن التفكير إلى البناء ومن
البناء إلى التفكير، ومن
التشابه على مستوى الحرف
إلى التشابه على مستوى
المعنى، والعكس، ومن
الاستعارة إلى المجاز، ومن
المجاز إلى الاستعارة، كذلك
من أسماء الأماكن إلى
أسماء الأشخاص وإلى
الأشياء: إن هذه الحركة
متواصلة وليس لها حدود.
نرفال مثل ما لارميه.....؟

يعطى الأولوية إلى الأسماء،
وإلى الكلمات التي تحويها
الأسماء وإلى الأسماء
الموجودة في الكلمات
الخ... (٣٣).

البنية الأساسية في الموضوع مشهد الرغبة (موقف - صور - كلمات) أو فى موضوع مشهد النص (العلاقة مع الزمن - المكان والحركة). وهكذا يتضار منطق التناول للغوى، والمنطق الحسى فى تكوين الموضوع الذى يقود المعنى أو التركيب المصنوع فى مشهد، فى مفرد أو فى نص ما.

ويؤكد الناقد أن "الانتشار على مستوى الحرف لا ينفصل عن تسلسل بنائى على مستوى الموضوع نفسه" وهكذا يصبح التسلسل مجرد علاقة شكلية، أى مشهد طبيعى^(٣٥).

ونرى أيضا على مستوى القطب الآخر لكتاب "قراءات مصغرة" أن هناك إعادة تعريف للمشهد كعنصر رئيسى فى الكتابة وللكتابة كمشهد مركزه اللغة مكونا موضوع الكتابة، أو "الرحلة": ففانسا تجد لنا هذه الحركة التلقائية ما بين اللغة والكتابة واجتياز المسافة:

"...نحن نبحر، ونترك
أنفسنا لغنان الآخر للكامن
فى المرأة أو فى الجملة
دون أن نعرف بما ستكون

لها شكل من أشكال اللغة وفى كلتا الحالتين نستطيع القول إنها محور التعليقات التى يقوم بها الناقد التى تتوقف عند علامة الغياب (غياب المعنى أو موضوع الرغبة)، وعند قوة الدوافع (الوظيفة الخيالية وللحرفية الشكلية) وعند بناء المعنى (وهو ترتيب بعض العلاقات التى يجرها الدال) والتى تركز أيضا على أثر الغرابة. فالكلمة لها تأثير فعال على حيز القراءات المصغرة، الذى يتسع بصورة مطردة، بل تكاد تكون لانهائية.

إن "الاسم و الكتابة" فهو مصطلح يصلح للتعبير عن قضية اللغة فى المشهد الريشاردى. فاللغة فى قوة دوافعها، وفى طاقاتها التعبيرية عن الحواس تركز على خاصيتها الحرفية والبنائية للمعنى: قد يظهر لنا الدال فى وحدته الصوتية التى تربطه بوحدة أخرى، بل بهويات أخرى؛ أما المدلول فهو يحتوى أيضا على وحدات ترسم المشهد الخاص أى تحدد موضوعه الرئيسى. واللغة بذلك التكوين الدقيق الخاص بها تميز كتابة ما، وترجع بها إلى الأصول ليس فحسب الأصول اللغوية بل الحياتية، حيث تشكل العلاقة بالأب وبالأُم

فارص، والغريبة عن البحر^(٣٨). ولكنها أيضا ترمز إلى ما يسمح بتجاوز الانقسام ما بين "المكان ممسوحة وإلى مساحات تتجاوز فيها الرغبة المحظورات"^(٣٩). واستطاع الناقد قراءة الاسم أ - ن - ب - أ - ز - [أ، ب، لا] كإشارة إلى النطق بلول لحرف اللغة الأم. فاستدل على معنى آخر للكلمة - التي تعني في الأصل "رحلة نحو الداخل، مع إحياء مزدوج جغرافي وروحاني"^(٤٠)، ورأى فيها عودة للكاتب للاستيطان في لغته الأولى: "عودته إلى مكان يختبئ فيه، مكان يسمح بالبعد الداخلي". ويرى الناقد أن هذه الحركة متمثلة في الحذف ellipse أو حتى في الرقص: فشق من الكلمة وهو باز base كما أشار الكاتب نفسه برس، يعنى الحركة الإيقاعية قبل الغناء أو الرقص. وفي كتابة برس، يؤدي هذا الرقص إلى الوصول بنا إلى مشاهدة البحر الذي يترأى لنا خلال تعبير المشاعر "كمساحة توحى بالعمق الذي يشد إليه كائن خواء (أو فراغ) عاشق ومعمشوق" وتتلاحم بذلك الأم مع البحر وإن بدت بعيدة عنه في إشارات النص الواضحة.

عليه النهاية، فربما قلنا ذلك التفسير إلى كارثة^(٣٦). فإذا ما تطلعنا للنص الثاني، الخاص بجراك لوجدنا أن الارتحال فيه هو تلك المسافة المقطوعة بين جسدين متحابين، والإبحار فيه في اللغة:

"إبحار من الممكن للقيام به، كما يقول الناقد، من خلال سطور هذه الرواية، هذه الصفحة، هذا المقطع، هذه الجملة التي أحول أن أعطى عليها الآن"^(٣٧).

وتحت قائمة نص نرفال يندرج نص "رجعة صغيرة من خلال اسم وعنوان" "Petite remontée dans un nom titre". وهو أيضا له علاقة واضحة بـ "عبر قبر مفتوح" لجراك من خلال موضوع الرحلة الذي يعبر مجازا عن مشهد الكتابة. أناباز Anabase هي كلمة، ولكنها أيضا رمز لكل ما كتب برس Perse. يتوقف الناقد عند "عداءات أو إلحاحات أو استنارات" العنوان كي يصل إلى مشهد تتطبع فيه صورة "قهريّة"، ألا وهي صورة الأم، التي حازت على لقب

أحدث "أنباز"، وتعني للكتاب أرض الوحدة القائمة على الرجل بالمقابلة مع أرض الجزر التي ترتادها الأم الخيالية، أرض الغياب والخواء.

وعند القطب الثاني من كتاب النقد، القطب الذي ينقلب فيه نظام العلاقات التي وضحاها في الجدول، نستطيع أن ندرج دراستين: "صور الفراغ" Figures du "vide" لهوجو Hugo، و"كلمات السر" "Mots de passe" لسيلين Céline. وهذا المشهدان يبحثان عن الأم؛ في الأول يتعقب ريشار بناء للمشهد للغوى القائم

على العلاقة بين الأنا والفراغ بل إنه يعمن في ملاحظته التي تعرض لمنطق النص من خلال علاقة الأنا - المكان - الرغبة حتى أنه يجعل تأثيرها واضحا، منذ بداية القطعة وحتى نهايتها على اختيار المفردات التي استجابت في المقام الأول لقياسات الشكل والصوت والتي جعلنا الناقد بدقته المتناهية نلمس فيها مدى غناها بالأصداة والتوافقات مع تداعيات خارج النص ومع نصوص أخرى.

ورببت لنا الناقد أن المشهد للغوى لمقطوعة شعر قد ترسم لنا حركة محسوسة حتى ولو

ومن خلال رحلة الناقد في كلمة "أنباز" نتكشف على مستوى اللاشعور علاقة الاسم المختلق للشاعر سان جون بيرس Saint John Perse وخيارات رمزية في كتاباته. فما يحدث مثلا على المستوى الشكلي الحرفي من اقضاء وتكور دخل للكلمة (تردد "سي" في أول الكلمة و"س" في نهايتها)، ومن لفجاء لفتى (وهو ما توحى به أن - أن)، حركة التفتك والترابط اللغوي هذه سوف تنهض بها على مستويات أخرى باقي نصوص الديوان^(١١).

برس أو بر-س Père-se، والمقطع الأول معناه أب - أما الحرف الأخير للكلمة، فمن الممكن اعتباره ضمير المتكلم الذي يفيد الملكية. وربما أيضا البرنس Prince، الذي يمكن أن يصور الأب في ديوان "أنباز": فالديوان يتغنّى بالفزو وبالإملاك الحصى والراقص للشئ المرغوب، فهو "كتاباز" (وهو ما يوجد تحت أو خلف باز) القاعدة/الحركة الإيقاعية، و"أنا منيز" أي فقدان للذاكرة فيما يتعلق بالأم. كذلك "برس" وهي بلاد إيران - غير البعيدة عن الصين، قاعدة

والمرارة والسواد قد تكون رموزاً للمتعة "إلى عدم اعتدالها الأساسي، وغيريتها للحدة المتمثلة في فكرة الموت التي تنتهي إليها دائماً" (١٧).

وبذلك يتضح لنا بناء آخر لنص هوجو يجعل منه مجموعة صور مترابطة تعبر عن للفناء لو الفراغ لذى هجرته الرغبة ولكنها تحتفظ بجزء من الغموض في تعبيرها الأبدي عنها - لأنها لا تترك علامات واضحة لأدواتها الخاصة حتى تصير بذلك ذاتها مجالاً لتولد رغبة القارئ" (١٨).

أما في "كلمات سر"، فنجد الناقد يضعنا أمام جمود رواية ورواية جسد علما يتعرض لرواية Casse-Pipes - أي للحرب أو الذهاب إلى الحرب في اللغة الفرنسية للدارجة. ويرى الناقد في هذه الرواية لسيبلين، تنولاً للحياة العسكرية وفي مستوى ثان قصة لتوقيع، أو تصريح باسم مستعار.

إن المجد يتوقف أمام كلمة لم تسمح له بالدخول في مكان مطلق كان سيتيح له المتعة، وهذا الموقف جعل منه للناقد نقطة التقاء مع أحداث أخرى من الرواية تؤدي

كان الأمر يتعلق بصور من علاقات الفراغ. فنرى علاقة الإذلال ("الزلة هي فجوتى")، وعلاقة الاستبعاد ("إني لوى الفضاء الأصم")، ثم تدخل للفراغ مع الجسد في ("كل الظلمة تدخل في جمعتي")، بالإضافة إلى علاقة تجلور تتمثل في ("شعر بلرتجاف حافة الدائرة من فوق")، ونخلص إلى أن الأنا كمنظرة، أو حلم، أو جلد، يسعى إلى وجود، (أو غياب لكل رغبة موجودة ما هي إلا غياب محسوس) وإلى تحقيق رغبة، بخلق مجال خيالي.

إذا ما طالعنا في قراءتنا للشعر توظيف المحورين الأفقي والرأسي للكتابة، تلك القاعدة الرئيسية التي يطبقها الناقد على النص النثري أيضاً، لوجدنا أنه يضع في المحور الأول لشكل الفراغ (قوة البركان - الحفرة - البرميل - الظلمة) وألوانه، إن صح التعبير (السواد - الظل - الظلمة)، بينما يستخدم المحور الرأسي في الربط بين أجزاء النص، خاصة انتهائه بصورة غامضة بعض الشيء وهي: "الارتعاش المربير للحواف المنحدرة السوداء للمرتفعات" حيث يوضح أن السواد

"glouglou, grelottant,
s'étrangeant de terreur, cris
etc..." d'égorégés
فستطيع القول بأن هناك 'تنظيما موسيقيا'
للموضوع على مستوى منطوقه اللفظي"،
يؤدى إلى المرور من [ج = G] إلى [ك =
C] ويوصلنا إلى كلمتين يرى فيهما الناقد
علامات من علامات الرغبة والتوظيف
للنص على مستوى القصص: Casse (وهو
جزء من العنوان) Rancotte (وهو اسم
علم).

أما الكلمة الأولى فهي ترتبط حرفيا
بـ 'تقطع - اهتزاز - سيل - خوذة'
"Saccade - Secouer - bourrasque
- casque"

وقد توحي بالكلمة الأمرة في المجال
العسكري التى ترمز إلى بتر أعضاء
للاغبسة وتعكس "البارانويما"
الاضطهادية⁽¹⁴⁾ التى عانى منها الكاتب
نفسه. والكلمة الثانية ما هى إلا صورة
مختلفة من "كروت" أى الروث، التى هى
على حد قول الناقد "أحد العناصر الرئيسية
فى كتابة هذا النص الذى يحمل الاسم

فيها اللغة إلى الملكية الشعرية والحسية
للمكان، وهى الأجزاء التى تكون فيها الأم،
موضوعا نفسيا باطنيا بالمعنى الذى تقرر
أعمال سيرج لوكلير Serge Leclair، أى
عدة تتكون من مجموعة بدائية من الدالات
تقوم كالدفعات الأولية Les processus
primaires بتجميع واستبدال معظم
الاشياء المرتبطة بالرغبة فى السيرة
الذاتية⁽¹⁵⁾.

وقد يكون الموضوع للنفسى الباطنى
محسوسا كما يظهره تحليل الناقد على هيئة
مجال حركى لحرف من الحروف، دخل
جزئية من النص.

فإن الجندى الذى يتهته، فى حالة من الحمى
الهستيرية "ما - ماما - جلى - جليس -
مارجريت" - ma - maman - gli -
"glisse - marguerite"

ينطق بالاسم الصغير لأم للكاتب، أحد
اسمائها الثلاثة وفوق ذلك، يعن عن حركة
قائمة على مستوى الحروف مع كلمات
أخرى فى النص "تصبح من نفس نسيجها"
مثل:

"جولوجو، مرتعشا، مختفيا من الرعب،
صياحات المقطوعة رقابهم إلخ..."

ونتجاوز، وحتى نتلمس
كلمة السر^(١٧).

ألا يمكن النظر الآن إلى الكتابة في مفهوم
سيلين كقطب في مواجهة شعر هوجو؟ فمن
خلال تلؤلؤ الكاتبين للتعبير الذاتي عن
الفراغ، نجد أن بناء القصيدة عند هوجو
مرتبط بفكرة الهدم على مستوى الدوافع
الغريزية للمتخيل أثناء تصويره لوجوده في
الكون، بينما يعتمد القص في رواية سيلين
ذات اللغة الدارجة بل للشعبية (argotique)
على موضوعات الهذيان
والتخبط التي تأخذ صفة الرغبة البنائية،
المستعيدة للمشهد الأسامي بها المرتبط
بالأم.

إن البناء على مستوى الموضوع
والتفكك على مستوى الدوافع الغريزية
(هوجو)، أو التفكك على مستوى النص
وبنائية الرغبة (سيلين)؛ إن هذه الحركة
للمزدوجة هي مفتاح كلمة "مشهد" عند
لنقاد جان بيير ريشار.

الشعبي للحرب. ويعتبر ملحمة غاضبية،
مبادية، من البول والروث^(١٨).
ويبدو لنا المكان من خلال الكلمتين على
مستوى الحرف والمعنى الذي يستدعيه،
كمساحة دلخية، طاردة وقتلة للرغبة.
ولكن اسم مارجريت وهو أيضا اسم
صغير من أسماء الكاتب سيلين والتصريح
الغريزي بكلمة السر يتحول إلى صورة
مجازية متوارية له، حيث يتم في مجال
كتابة النص، إعادة اكتشافه لذلك الاسم
المستعار من الأم.

إن التردد في الحركة على مستوى الدال،
مرة من سيلين إلى مارجريت، ومرة أخرى
من مارجريت إلى سيلين، يصبح رمزا
للكلمة في المجال الأدبي، الذي يقوم مقامها
لنص فيشير تارة إلى هذه الحركة التي
بدخله، ويوارى سر الدوار والتردد التي
تتطلق منها كتابته، تارة أخرى. فلاكتابة هي
دائما بناء وهدم، تسميطير ومحو، وجود
وغياب:

"يجب علينا دائما للبحث،
يقول للنقاد حتى نهالفت
الليل (اسم كتاب سيلين
الرئيسي) حتى نهدد

لاسل "Les Chemins actuelsde la Critique: colloque deCerisy-La-Salle ، باريس،

اتحاد الكتب، ١٩٦٨، ص ١٧٠.

جان بيير ريشار: "إحدى عشر

دراسة في الشعر الحديث" Onzeétudes sur la poésiemoderne ، باريس، مسوى،

١٩٦٤، ص ٧.

جان بيير ريشار: "مناقشات" (على

إثر مدخلتين حول شعر جاستون

بشار في النقد) في "الطرق

الحالية للنقد"، ص ٢٢٩.

٨- "قراءات مصغرة"، ص ٨.

٩- في كتبه "شاعرية الحلم"

Poétique de la rêverie ، يدافع

جاستون بشار عن منهجه

الفينومينولوجي في مواجهة علم

النفس.

١٠- فنان تيرين، نفس المرجع،

ص ٧٣.

١١- رولاند بارت: "ميثولوجيات"

Mythologies ، باريس، مسوى،

١٩٥٧، ص ٢٤٣.

هولمش

١- جان بيير ريشار: "قراءات

مصغرة" Microlectures ،

باريس، مسوى، ١٩٧٩، ص ٧.

٢- نفس المرجع، ص ٨.

٣- على حد قول فنان تيرين في

"ثورة جاستون بشار في النقد

الأدبي، أسسها، تقنياتها، أهدافها"

La Révolution de GastonBachelard en critiquelittéraire. ses fondements.ses techniques. sa portée

، باريس، كلوسيك، ١٩٧٠،

ص ٢٩٤.

٤- جان بيير ريشار: "للعالم الخيالي

L'Univers لمارمييهimaginaire de Mallarmé ،

باريس، مسوى، ١٩٦١، ص ٢٦.

٥- جان بيير ريشار: "سائت بوف

والتجربة النقدية" في "الطرق

الحالية للنقد: مؤتمر موريزي-

- ١٢- "إحدى عشر دراسة في الشعر الحديث"، ص ٢٢. Serge Leclaire, Jean Laplanche, Michel M'Uzan, Guy Rosolato, Arnaud Lévy, Piera Castoriadis- ١٣- "قراءات مصغرة"، ص ٨. Aulagnier, Sami Ali, Mélanie ١٤- نفسه. Klein, Balint, Binswanger, ١٥- جان بيير ريشار: "صفحات ومشاهد، قراءات مصغرة" Winnicott. ٢٣- نفسه، ص ٩ - يؤكد الاستشهاد Pages, Paysages بوضوح اللقاء علم النفس بالتناول Microlectures II الفينومينولوجي الذي ينظر إلى الشعور في علاقته بالأنشياء من سوى، ١٩٨٤، ص ٧. ١٦- "قراءات مصغرة"، ص ١٦. ١٧- نفسه، على الغلاف. ١٨- نفسه، ص ٧. ١٩- "العالم الخيالي لمارلبريه" صص ١٤-١٥. الرسالة المذكورة وإن نشرت في ١٩٦١ إلا أنها تسبق جميع الأعمال الأخرى. ٢٠- جان بيير ريشار: "مشهد شاتوبريان" Paysage de Chateaubriand جان لكان Jean Lacan للعالم النفسي الشهير - ولتي تولى أهمية خاصة للجانب المستقل للدال للمنتمى للوعي، ١٩٦٧، ص ٧. ٢١- نفسه، ص ٤٧. ٢٢- يشير الناقد في "قراءات مصغرة" ص ٨ إلى أعمال ٢٦- جان كلود ماثيو: "الحراس الخمسة لجان بيير ريشار" في "أراضى الخيال" Territoires de L'Imaginaire نصوص كتبت

- للناقد وأصدرها جان كلود ماثيو، باريس، سوى، والمركز القومي للآداب، ١٩٨٦، ص ٢٤٢.
- ٢٨- "قراءات مصغرة"، ص ١٠-١١. ٣٩- "قراءات مصغرة"، ص ١٩٥.
- ٢٩- "صفحات ومشاهد"، ص ١٠٩. ٤٠- نفسه، ص ١٩٦.
- مقيمة جان بيير ريشار لكتاب ميراى ساكوت Mireille Sacotte: "المسار الشعري لسان جون برس" Parcours de saint-John Perse. باريس. جنييف، شامبيون-ملاكين، ١٩٨٧، ص ٧.
- ٣٠- "قراءات مصغرة"، ص ٢٥١. ٤٦- نفسه، ص ٢٢٦.
- ٣١- "صفحات ومشاهد"، ص ٧. ٤٧- نفسه، ص ٢٣٧.
- ٣٢- "قراءات مصغرة"، ص ١٠. ٣٣- نفسه، ص ص ٢١-٢٢.
- ٣٤- نفسه، ص ص ٢٨٢-٢٨٣. ٣٥- نفسه، ص ٢٤١.
- ٣٦- نفسه، ص ٢٦١. تعبير الآخر عند المرأة يأخذ معناه من الجملة السابقة الذي يقول فيها الناقد أن الكتابة تقوم على الإغراء وأنها مرتبطة بالخداع.
- ٣٧- نفسه، ص ٢٦٠.

أسلوب مقترح للاستفادة من الوسائل السمعية الحديثة لإعداد عازف العود للعزف مع أوركسترا

د. عبد المنعم خليل إبراهيم *

مقدمة :

البحث في مجال الموسيقى وكيفية الوصول إلى الأفضل والأيسر مستمر، وفي حلقات متصلة مع باقي مجالات البحث في شتى أنواع العلوم الأخرى المرتبطة بها، مثل:

أجهزة التسجيل المرئي والمسموع، سواء الاستديوهات أو الأجهزة الشخصية. وكل وسائل الاتصال مثل الأقمار الصناعية والكمبيوتر (Computer)، والإنترنت وسهولة وسرعة الوصول إلى كل حديث في هذا المجال على مستوى العالم.

وقد تقدمت برامج الموسيقى وانتشرت وأصبحت في متناول الأيدي، من إمكانيات في التسجيل. وأعداد التراكات (Track). وإمكانية تسجيل مالم يكن في الإمكان إلا بأوركسترا كامل، وذلك بطريقة (MIDI). وتسير الأبحاث في مجال الارتقاء بمستوى عازفي آلة العود في خطوط متوازية مع الأبحاث الأخرى، لتصب في النهاية فيما يرتقى بآلة العود من حيث صناعة الآلة، ومن حيث طرق التدريس، والمناهج، وأساليب العزف.

* مدرس بالمعهد العالي للموسيقى العربية . قسم الآلات . تخصص (عود) .

المشكلة

عينة البحث : لونجا عجم، لونجا

حجاز.

من كتاب التدريبات ، المقر في مناهج
المعهد. تأليف د. إنعام ليبس ، د. الفريد
جميل.

* بعض طلبة كلية التربية النوعية
بطنطا.

خطوات العمل التي اتبعتها الباحثة

(١) اختيار عينة البحث (الونجا عجم،
لونجا حجاز).

(٢) التوزيع الموسيقي للونجتين مع
مراعاة ما يلي:

* ألا تضع معالماً للحن الأساسي.

* بساطة التوزيع .

* التبادل في العزف بين الآلة (العود)
والأوركسترا.

* الألحان المصاحبة مرتبطة بروح
الحن الأساسي.

(٣) تسجيل اللونجتين بعد التوزيع
الموسيقى على (ديسك كمبيوتر) +
(كاسيت).

— على ديسك الكمبيوتر يتوافر للعازف
ما يلي:

* رؤية العمل كاملاً.

رغم كل الأبحاث والمحاولات للاتقاء
بمستوى العازف إلا أن عازف العود مازال
من الصعب عليه العزف مع فرقه موسيقية،
إلا القليلون الذين حصلوا على فرصة
للعزف مع أحد هذه الفرق لسبب ما.

ولكن الأكثر صعوبة على الجميع حتى
المتقدمين منهم ، هو العزف مع أوركسترا لما
يتطلبه من سرعات محددة ، وخطوط لحنية
مختلفة، وعد الموازير حتى يأتي دوره، مع
الالتزام بالكتوب دون إضافات حتى ينتظم
في الهارمونية الأوركسترالية.

وذلك لا يأتي إلا بالتدريب مع أوركسترا،
وهذا عملياً من الأشياء المستحيلة.

هدف البحث : يهدف البحث إلى
إعداد عازف العود للعزف مع أوركسترا.

الأهمية : الاستفادة من الوسائل
السمعية (الكمبيوتر، الكاسيت)، في إعداد
عازف العود للعزف مع أوركسترا.

منهج البحث : تجريبي.

فرض البحث : يفترض الباحث أن
الأسلوب المقترح في الاستفادة من الوسائل
السمعية (الكمبيوتر ، الكاسيت). سوف
يساعد في إعداد عازف العود للعزف مع
أوركسترا.

- * البدء من أى مازورة أو من أى نغمة يريدتها .
- (٦) دراسة اللونجتين والاهتمام بالنقط التالية:
- * إمكانية سماع أى خط لحنى وإغلاق الخطوط الأخرى والعكس .
- * أداء الريشة بالشكل المطلوب (كما هو منون فى الكتاب).
- * إمكانية زيادة السرعة أو إبطائها بسهولة.
- * متابعة أرقام الموازير وعدها ليعرف متى يعزف ومتى يتوقف .
- * أداء التدريبات بسرعة مختلفة ليتعود على التنوع فى السرعات فى أعمال أخرى.
- * تسجيل اللحن الأساسى بآلة أخرى (guide) لتساعده على التركيز فى اللحن الأساسى.
- * التدريب على متابعة عد الموازير.
- * محاولة متابعة الخطوط اللحنية الأخرى.
- على شريط الكاسيت يتوافر للعازف ما يلى:
- * العمل الموسيقى مسجل مرتين.
- بالسرعة الأساسية .
- بسرعة أبطأ للتدريب .
- * سهولة سماع العمل الموسيقى حتى أثناء السير .
- * سهولة الحصول على مسجل والعرض حتى أمام جمهور كما يحدث فى كثير من المسارح.
- (٤) تحليل اللونجتين تفصيليا .
- (٥) اختيار العينة من العازقين (بعض طلبة كلية التربية النوعية بطنطا).
- الخنصر البنصر الوسطى
- ٤ ٣ ٢
- السبابة الإيهام
- ١ ×
- اليد اليمنى :
- ٨ أو ٧

موسيقية متخصصة فدرست عزف البيانو. وبعد انتهائها من دراستها الثانوية عام ١٩٦٢، تزوجت وانقطعت عن الدراسة. وفي عام ١٩٦٨ التحقت بالمعهد العالي للموسيقى العربية، حيث درست عزف آلة العود على يد الأستاذين توفيق زيدان، محمود كامل وتخرجت في المعهد عام ١٩٧٢ حيث عينت معيدة به، وكان من واجبات المعيد الوظيفية الاشتراك في فرقة المعهد الموسيقية فشاركت فيها كعازفة عود. وفي أكتوبر عام ١٩٨٠ حصلت على درجة الماجستير، بعد حفل أداء على (ريستال) قدمت فيه العديد من المقطوعات، ثم حصلت على درجة الدكتوراه عام ١٩٨٩.

أما من ناحية نشاطها العلمي كعازفة محترفة لآلة العود فقد شاركت في فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية منذ إنشائها، كما شاركت في فرقة موسيقى الآلات التي أنشئت في المعهد تحت قيادة الدكتور محمد سعيد هيكال عميد المعهد العالي للموسيقى العربية.

وفي عام ١٩٨١ عينت إنعام محمد ليبب في وظيفة مدرس بقسم الآلات بالمعهد.

وفي عام ١٩٩٠ عينت في وظيفة أستاذ

٨ / ٨ أو / /
> ٥

الريشة :

ضربة هابطة أو ريشة نازلة
Down stroke. (صد)

ضربة صاعدة أو ريشة (رد) . Up
stroke

ضربة منزلة ... وتستعمل للانتقال من وتر إلى آخر هبوطاً دون رفع اليد مرتين....
SLip stroke

علامة الضغط القوي ... Accent

مطلق الوتر (عزف الوتر بدون عقق).
Open String

البصمة (عقق النوتة بالإصبع بدون ضربة ريشة).

الريشة (امتداد الصوت نتيجة تكرار الصد والرد).

د / إنعام محمد ليبب (١٩٤٦-) (١)

ولدت بمدينة القاهرة في العشرين من مارس عام ١٩٤٦م. وقد أحببت الموسيقى منذ طفولتها، ولهذا اتجهت للدراسة بالمدرسة الثانوية الفنية التي كانت بها دراسة

(١) د/ زين نصار ، نساء عازفات ، مجلة الفنون ، القاهرة ، يصدرها الاتحاد العام لتقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، العدد (٤٤) أكتوبر ١٩٩١، ص ٢٢.

مساعد، وهى حالياً تشغل وظيفة رئيس قسم الآلات بالمعهد العالى للموسيقى العربية بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

د / أنريد جميل

ولد بمدينة القاهرة فى ٦ سبتمبر ١٩٥٧ وأتم دراسة المرحلة الإعدادية ١٩٧٢ بمدرسة الفرير (-) College de la Salle . والتحق فى نفس العام بالمعهد العالى للموسيقى العربية بالقسم الثانوى وحصل عام ١٩٧٥ على دبلوم المعهد بتقدير عام امتياز وتقدير التخصص « أصوات » ممتاز. وخلال دراسته بالمعهد درس لمدة عام بقسم النظريات والتأليف بالكونسيرفتوار.

ثم التحق عام ١٩٧٥ بالمعهد العالى للموسيقى العربية فى نفس التخصص وحصل على البكالوريوس ١٩٧٩ بتقدير عام وتقدير تخصص امتياز الشرف الأولى. وعين عام ١٩٨٠ معيداً بالمعهد فى قسم النظريات والتأليف.

حصل على ماجستير بدرجة امتياز عام ١٩٨٣ من قسم الآلات تخصص عود.

موضوع البحث: آلة الطنبور وعلاقتها بأسرة العود.

ثم نال درجة الدكتوراه فى فلسفة الفنون عام ١٩٩٠ على رسالة بعنوان

(١) عبد المنعم خليل الموسوعة الموسيقية المختصرة ، مكتبة مديولى القاهرة ١٩٩٢

«تحقيق بعض المقامات العربية غير المطروحة من خلال الساندة التركية».

يشغل منذ عام ١٩٩٦ وظيفة أستاذ مساعد بالمعهد العالى للموسيقى العربية التابع لأكاديمية الفنون.

ومن مؤلفاته : لونجا أثر كورد، لونجا نهاوند، ومقطوعات من صوتين لآلتي عود، ولونجا كوكاتيك. من كتابه «التدريبات الأساسية لآلة العود» كتاب بالاشتراك مع د . إنعام لبيب ، صدر بالقاهرة عام ١٩٩٣ .

شارك بالعزف المنفرد على آلات الكمان والعود مع فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية بقيادة حسين جنيدي، والفرقة الماسية بقيادة أحمد قواد حسن، فرقة هانى مهني، فرقة أمير عبد المجيد، فرقة ٣ + ٣ ، فرقة مقام، فرقة الموسيقى المصرية المتطورة بقيادة سامى ترك، والفرقة الآلية بقيادة عطية شرارة إلى جانب فرق عديدة أخرى .

قام بتمثيل مصر فى كثير من المناسبات الرسمية والمهرجانات الدولية، وشارك بالعزف فى العديد من الحفلات العامة بعدة دول.

اللونجا (١)

أحد أهم القوالب الآلية فى الموسيقى العربية.

- وهي نوع من أنواع الرقصات الشعبية في تركيا .
- لونجا لا تلتزم بعدد الخانات.
- لونجات تبدأ بالتسليم مباشرة.
- لونجات لا تلتزم بتغيير الميزان والضرب في الخانة الرابعة .
- لونجات يعزف أجزاء منها ببطء شديد (لونجا شاهيناز) أنهم وعلى الدرويش.
- واللونجا تشبه البشرف من حيث التكوين(*) ولكنها سريعة، وكانت أصلاً من أنواع الرقصات الشعبية في تركيا(١) وتصاغ اللونجا على ميزان ثنائي بسيط سريع، وفي حالات قليلة تصاغ بميزان ثنائي مركب، وأحياناً تكون الخانة الرابعة في اللونجا بطيئة تنتهي بتسليم مرج سريع(٢).
- تتميز صيغة اللونجا بطابعها النشط السريع، وتصاغ بحيث تكون قصيرة مليئة بالانتقال المفاجئة بأسلوب طريف جذاب، كما تحتوي على جمل صعبة بحركات قفزية يمكن للعازف إظهار إمكانية ومقدرته التكتيكية في أداء هذه الجمل، ويختلف تأليف اللونجا من مؤلف لآخر، فمثلاً الالتزام البطيء في الخانة الرابعة لا نجده
- سريعة ، تمتاز بطابعها النشط، (وأوزانها الوحدة السائرة أو المتوسطة) يتكون الشكل العام للونجا من أربع خانات وتسليم ترتيبها كما يلي:
- (*) الخانة الأولى : استهلاك واستعراض للمقام الأصلي.
- (*) التسليم : جملة رشيفة جذابة في المقام الأصلي تركز على أساس المقام.
- (*) الخانة الثانية : التحويل إلى مقامات قريبة للمقام الأصلي.
- (*) الخانة الثالثة : استعراض المقام الأصلي في الدرجات الحادة أو أحد فروع.
- واستعراض لقدرات المؤلف في التأليف، واستعراض لمهارات العازف.
- (*) الخانة الرابعة : تغيير الميزان والضرب، وإمكانية التحويل إلى مقامات أخرى.
- وإن كان هذا هو الشكل العام للونجا ، فإنه يوجد أشكال أخرى من أشكال اللونجا.

(*) من حيث تكوينها من أربعة خانات وتسليم يتكرر بعد كل خانة.

(١) محمود كامل. تنوع الموسيقى العربية. القاهرة – الناشر محمد الأمين لعام ١٩٧٥، ص ٤٦ .

(٢) ناهد أحمد حافظ : قواعد التأليف والتحليل للموسيقى العربية. القاهرة – عام ١٩٨٥ م ص ٣٧.

أحياناً في اللونجات الحصرية حيث أن معظمها يسير بسرعة واحدة من بدايتها إلى نهايتها (١).

أسباب اختيار العينة (لونجا عجم، لونجا حجاز).

(*) من المقرر عل الطلبة في المعهد العالي للموسيقى العربية.

(*) من المؤلفات التي تعتمد على الوضع (Position) الأول «غالبا» فتعطي العازف الفرصة للتركيز على أماكن الوقف والدخول والإعدادات والاندماج مع الموزع ككل.

(*) أساليب عزف الريشة (صاعدة، هابطة مقلوبة، فرداش) محددة في اللونجتين من الأساتذة المؤلفين.

(*) التعبيرات الموسيقية (Expressions) مثل - (P, F) ، أو المتصل (Legatto) ، والمتقطع (Staccato) الخ ، محددة.

(*) السرعة العامة محددة = 120 (Allegro).

(*) الخانة الرابعة في لونجا عجم كل هذه الأشياء محددة.

(*) رغم الاعتماد على الوضع الأول إلا

(١) د عطيات عبد الخالق . التأليف الآلى للموسيقى العربية «اللونجا» . مذكرات (غير منشورة) للدراسات العليا بالمعهد العالي للموسيقى العربية .

دورج عجم

1. *Allegro* $\text{♩} = 120$

2. *Solore*

3. *Solce*

4 *Maestoso*

The image shows a handwritten musical score for three staves. The first staff begins with a box containing the number '4' and the tempo marking 'Maestoso'. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat. The second and third staves continue the melody. The third staff ends with a double bar line and a circled 'S' symbol.

تحليل لوتجا عجم	مع تغيير التقسيم الداخلي لبعض الوحدات.
عدد الموازير 6()	- من م 13 — م 16 مقام العجم
ميزان 4/2	هبوطاً من درجة العجم إلى درجة العجم
مقام عجم (وركوز على درجة العجم	عشيران ثم صعوداً وركوز على درجة العجم
عشيران)	ونهاية الخانة الأولى.
التحليل التفصيلي	التسليم :- من م 17 — م 24
تتكون لوتجا عجم من أربع خانات	- من م 17 — م 18 جنس كرد على
وتسليم.	درجة الحسيني
الخانة الأولى :- من م 1 — م 16	- من م 19 — م 20 سكوانس
التسليم :- من م 17 — م 24	(تتابع) هابط وجنس نهانند على درجة
الخانة الثانية :- من م 25 — م 36	النوى.
الخانة الثالثة :- من م 37 — م 48	- من م 21 — م 24 رابعات هابطة
الخانة الرابعة :- من م 49 — م 60	من درجة العجم إلى درجة العشيران ثم
الخانة الأولى :- من م 1 — م 12	قله من درجة اليكاه وركوز على درجة
- من م 1 — م 2 تبدأ من درجة	العجم عشيران.
العجم هبوطاً في مقام الكرد	الخانة الثانية :- من م 25 — م 36
- من م 3 — م 4 من درجة النوى في	- م 25 جنس حجاز على درجة
مقام العجم	الجهاركاد .
- من م 5 — م 6 جنس عجم صاعد	- م 26 ، م 27 تكرار م 25
على درجة العجم عشيران.	- م 28 ركوز على درجة الكرد
- من م 7 — م 8 سكوانس (تتابع)	- م 29 — م 32 سكوانس
لحنى وإيقاعى للموازير م .	(تتابع) هابط من م 25 ، م 28 وركوز
- من م 9 — م 12 تكرار م 5 ، م 8	على درجة البوكاء ، بجنس صبا زمزمة .
	- م 33 — م 36 سلم صاعد وركوز
	على درجة العجم ونهاية الخانة الثانية .

فكر وإبداع

أسلوب مقترح لإعداد عازف المود

الخانة الثالثة: - من م 37 - م 28	- من م 49 ، م 50 مقام نكريز على درجة اليكاه.
- م 37 ، م 38 جنس صبا زمزمة على درجة الحسيني، وركوز مؤقت على درجة الكردان (سؤال).	- م 51 ، م 52A ركوز على درجة العجم
- م 39 ، م 40 جنس حجاز على درجة الراست وركوز مؤقت على درجة الراست (جواب).	- م 52A ركوز على درجة اللوكاه
- م 41 ، م 44 هبوط من درجة (ج) زيركوله) في مقام صبا زمزم على درجة اللوكاه.	- م 53 ، م 54 قفزات ثلاثية وركوز بكروماتيك على درجة الجهاركاه
- م 45 ، م 48 درجات أربع (العجم) صعوداً وركوز على درجة العجم ، ونهاية الخانة الثالثة .	- م 55 ، م 56 سكوانس (تتابع)
الخانة الرابعة: - من م 49 - م 60	- م 53 ، م 54 وركوز بكروماتيك على درجة الكرد.
	- م 57 ، م 60 هبوط درجات ثلاثية من النوى وحتى الركوز على درجة العجم عشيران ونهاية الخانة الرابعة.

نورج حجاز

1 *Allegro* $\text{♩} = 120$

5. Accelerato *10. F.* *Aug. 11e*

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

2 *Fin.* *22 F.F.*

3 *Glac.* 3



- من م 17 — م 20A تتابع لحنى
وليقاتى فى مقام (حجاز) درجة النوكاه،
وركوز، وأربيع على درجة الراست تمهيداً
للإعادة ركوز على درجة النوكاه.

- من م 20A جنس راست، على درجة
النوى وركوز على درجة المحير.

- من م 25 — م 28 مقام حجاز
هابط وركوز على درجة النوكاه ونهاية
التسليم.

الخانة: - من م 29 — م 40
- من م 29 — م 32 مقام عجم على
درجة البكاه.

- من م 33 — م 40 صعوداً من
اليكاه إلى النوى ثم هبوطاً وركوز على
درجة اليكاه فى مقام عجم على اليكاه.
ونهاية الخانة الثانية.

الخانة الثالثة: - من م 41 — م 52
- من م 41 — م 44 فى مقام
شاهيناز وركوز على درجة المحير

- من م 45 — م 48 فى مقام
شاهيناز وركوز على درجة النوكاه

- من م 49 — م 52 قفزات ثلاثية
هابطة من النوكاه إلى قرار الحجاز ثم
صعوداً بكروماتيك إلى درجة النوكاه وركوز.
ونهاية الخانة الثالثة

تحليل لوتجا حجاز

عدد الموازير 60 مازورة .

ميزان 4/2

مقام حجاز

التحليل التفصيلي

الخانة الأولى: - من م 1 — م 12

التسليم: - من م 13 — م 28

الخانة الثانية: - من م 29 — م 40

الخانة الثالثة: - من م 41 — م 52

الخانة الرابعة: - من م 53 — م 60

الخانة الأولى: - من م 1 — م 12

- من م 1 — م 4 يبدأ بأربيع على
درجة النوكاه وركوز على درجة النوى فى
م 2 ثم ركوز على النوكاه بجنس حجاز فى
م 4

- من م 5 — م 8 سلم صاعد
سكوانس (تتابع) لحنى وليقاتى حتى
الركوز على درجة المحير.

- من م 9 — م 12 تتويج على
الأربيجات الهابطة وركوز على درجة
النوكاه، ونهاية الخانة الأولى.

التسليم: - من م 13 — م 28

- من م 13 — م 16 مقام حجاز
صاعد وركوز على درجة الكرد.

- الخانة الرابعة: - من م 53 — م 60 (جميل).
- فى ميزان 4/3 ضرب سماعى دارج .
- من م 53 — م 56 فى مقام حجاز
أوجى
- من م 57 — م 58 جنس حجاز
على درجة الحسينى
- من م 59 — م 60 جنس حجاز
على درجة البوكاه، ونهاية الخانة الرابعة.
- جامعة طنطا
كلية التربية النوعية بطنطا
قسم التربية الموسيقية
إفادة
- تفيد إدارة الكلية بأن السيد الدكتور /
عبد المنعم خليل إبراهيم سالم.
- المدرس بالمعهد العالى للموسيقى العربية
قد شارك بمجهوداته المشكورة بالتدريس
بالكلية والإشراف على مشروع التخرج
لطلاب البكالوريوس عام ٩٩/٩٨ نور مايو
١٩٩٩ بتاريخ ١٨/٥/١٩٩٩ والذي تقدم به
الطلاب.
- ١ - الطالب / باسم نور محمود محمد.
- ٢ - الطالب / سامح السعيد قریش.
- وذلك فى موضوع (لونجا عجم ولونجا
حجاز - تأليف د. إنعام لبيب، و د. الفريد

توزيع الدكتور / عبد المنعم خليل
إبراهيم سالم.

وقد تحررت هذه الإفادة بناء على طلبه
وذلك لتقديمها إلى من يهمه الأمر.

وذلك دون أدنى مسئولية على الكلية
تجاه حقوق الغير.

رئيس القسم : أ.د / فاطمة محمود
الجرشة.

وكيل الكلية : أ.د / محمد الأنور حسين
عثمان.

عميد الكلية : د. عبد الحميد محمد
نور

استمارة استطلاع رأى

أسلوب مقترح للاستفادة من الوسائل السمعية الحديثة

في إعداد عازف العود العزف مع أوركسترا

ملاحظات	لا	نعم	
			هل استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) في المصاحبة مع العازف يساعده على الفقة في متابعة الإيقاع
			هل استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) في المصاحبة مع العازف يساعده على أداء الريشة بالشكل المطلوب
			هل استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) في المصاحبة مع العازف يساعده على التركيز أثناء المصاحبة
			هل استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) في المصاحبة مع العازف يساعده على أداء التريبات بسرعات مختلفة في أعمال أخرى.
			هل استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) في المصاحبة مع العازف يساعده على التدريب على متابعة (عد) الموازير
			هل استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) في المصاحبة مع العازف يساعده على متابعة الخطوط اللحنية الأخرى.

الأساتذة والخبراء الذين شاركوا في
استطلاع الرأي

١ - أ. د. . لذا فتح الله. عميد المعهد
العالي للموسيقى العربية سابقاً والأستاذ
(غ متفرغ) بالمعهد العالي للموسيقى
العربية.

٢ - أ. د. . إنعام ليبب : رئيس قسم
الآلات بالمعهد العالي للموسيقى العربية
وعازفة العود الشهيرة.

٣ - أ. د. . حسين صابر : الأستاذ بكلية
التربية للموسيقية وعازف العود الشهير.

٤ - أ. د. . الفريد جميل : الأستاذ
المساعد بالمعهد العالي للموسيقى العربية
والمؤلف وعازف العود.

٥ - د. . عفاف حسين مدير البرنامج
الموسيقى سابقاً - وأستاذ العود بالمعهد

العالي للموسيقى العربية.

٦ - أ. د. فكري فؤاد: أستاذ بالمعهد

العالي للموسيقى العربية.

النتائج

بعد أن استعرض الباحث موضوع
البحث، «أسلوب مقترح للإستفادة من
الوسائل السمعية الحديثة لإعداد عازف
العود للعرف مع أوركسترا».

بما في ذلك من : المقدمة، ومشكلة
البحث، أهداف البحث، فروض البحث.

وبعد أن اختار عينة البحث وهي : لونها
حجاز، ولونها عجم من كتاب التدريبات :
تأليف د. إنعام ليبب. د. . ألفريد جميل.

وذكر أسباب اختيار العينة، وتطبيقها
على بعض الطلبة وبعد استطلاع رأي
الأساتذة والخبراء في عدد من الأسئلة.

- توصل الباحث إلى النتائج التالية:

نعم	رقم السؤال	عدد الإجابات	الإجابة نعم	الإجابة لا	النسبة المئوية
١	السؤال الأول	٦	٦	—	٪ ١٠٠
٢	السؤال الثاني	٦	٦	—	٪ ١٠٠
٣	السؤال الثالث	٦	٦	—	٪ ١٠٠
٤	السؤال الرابع	٦	٦	—	٪ ١٠٠
٥	السؤال الخامس	٦	٦	—	٪ ١٠٠
٦	السؤال السادس	٦	٦	—	٪ ١٠٠

السؤال الأول:

١٠٠٪، أى أنهم يرون أن استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على التدريب على متابعة (عد) الموازير.

السؤال السادس:

جاءت إجابة الأساتذة والخبراء بالموافقة ١٠٠٪، أى أنهم يرون أن استخدام الكمبيوتر فى المصاحبة مع العازف يساعده على متابعة الخطوط اللحنية الأخرى.

الإجابة على فروض البحث:

وقد تحققت فروض البحث من خلال إجابات الأساتذة والخبراء فى مجال التخصص، على المقترحات التى قدمها الباحث.

فقد افترض الباحث أن باستخدام الوسائل السمعية الحديثة يمكن الاستفادة فى إعداد عازف العود للعزف مع أوركسترا.

وقد جاءت إجابات الأساتذة والخبراء فى مجال التخصص بالموافقة بنسبة ١٠٠٪، على الأسئلة مما يحقق فروض البحث. وبذلك تكون قد تحققت كل الفروض التى اقترحها الباحث.

التوصيات :

(١) يوصى الباحث بتعميم استخدام

جاءت إجابة الأساتذة والخبراء بالموافقة بنسبة ١٠٠٪، أى أنهم يرون أن استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على الدقة فى متابعة الإيقاع.

السؤال الثانى:

جاءت إجابة الأساتذة والخبراء بالموافقة ١٠٠٪، أى أنهم يرون أن استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على أداء الريشة بالشكل المطلوب.

السؤال الثالث:

جاءت إجابة الأساتذة والخبراء بالموافقة ١٠٠٪، أى أنهم يرون أن استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على التركيز أثناء المصاحبة.

السؤال الرابع:

جاءت إجابة الأساتذة والخبراء بالموافقة ١٠٠٪، أى أنهم يرون أن استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على أداء التريبات بسرعات مختلفة فى أعمال أخرى.

السؤال الخامس:

جاءت إجابة الأساتذة والخبراء بالموافقة

- الوسائل السمعية الحديثة (كمبيوتر ، كاسيت) فى مجال التطبيق العملى فى التدريس فى الكليات والمعاهد الموسيقية.
- (٢) إمكانية إشراك قسم التأليف بتوزيع أكبر عدد من المؤلفات العربية للعود والأوركسترا - على أن تكون من مشاريع التخرج.
- (٣) إمكانية تعميم هذا الاقتراح على كل الآلات الأخرى.
- (٤) فتح باب المنافسة (بالمسابقات) التى ترتقى بالأداء على كل المستويات (تأليف، توزيع ، عزف ، ابتكار).
- (٥) إدراج دراسة التسجيلات الموسيقية (بالكمبيوتر) ضمن المناهج.
- (٦) تزويد المعهد بمكتبة للكمبيوتر تضم أحدث الأجهزة والبرامج.
- المراجع:
- (١) إنعام لبيب ، والفريد جميل. التدريبات الأساسية لآلة العود القاهرة ١٩٩٣
- (٢) عبد المنعم خليل الموسوعة الموسيقية المختصرة، مكتبة منبولى القاهرة ١٩٩٢.
- (٣) عبد المنعم خليل منخل للموسيقى العربية القاهرة ١٩٩٥.
- (٤) عبد المنعم عرفة أستاذ الموسيقى العربية دار السعادة للطباعة القاهرة ١٩٩٤.
- (٥) عطيات عبد الخالق : التأليف الالى للموسيقى العربية «اللونجا».
- مذكرات (غير منشورة) للدراسات العليا بالمعهد العالى للموسيقى العربية.
- (٦) لنذا فتح الله ، محمود كامل المنهج الحديث فى دراسة العود مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٧٣.
- (٧) محمود كامل: تنويع الموسيقى العربية. القاهرة - الناشر محمد الأمين لعام ١٩٧٥ ، ص ٤٦ .
- (٨) ناهد أحمد حافظ، القوالب الآلية فى الموسيقى العربية، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالى للتربية الموسيقية .
- (٩) ناهد أحمد حافظ : قواعد التأليف والتحليل للموسيقى العربية القاهرة - عام ١٩٨٥ م . ص ٣٧ .

جمالية الرؤية المعاصرة لإضاءة التراث النقدي

د. حسن البنداري *

(١)

درست بحوث عربية معاصرة - بعض نصوص النقد العربي القديم - دراسة جمالية أو استنطائية Aesthetic بمعنى الوقوف على النزعة الجمالية التي عنى بتناولها النقاد العرب القدامى خلال دراستهم للنصين الشعري والنثري .

أصوله ومناهجه لسيد قطب، وأصول النقد الأدبي لأحمد الشايب، وفن القول لأمين الخولي، وعلم النفس الأدبي لحامد عبد القادر، والأصول الفنية للأدب لعبد الحميد حسن، ومن الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده لحمد خلف الله أحمد، والأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف، والنقد العربي القديم: أصوله ومناهجه وقضاياها لعبد الفتاح عثمان، وتكوين الخطاب النقدي في النقد العربي لحسن البنداري وغيرها .

وبعض هذه البحوث يحوم حول البحث الجمالي مثل: تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطف إبراهيم، ونقد الشعر في الأدب العربي لنسيب عازار، والنقد المنهجي عند العرب لحمد منور، والنقد الأدبي لأحمد أمين، ودراسات في نقد الأدب العربي لبديي طبانة وأسس النقد الأدبي عند العرب لأحمد بدوي وغيرها .

وبعضها الآخر يقارب الدرس الجمالي في إحدى جوانبه مثل : النقد الأدبي:

* أستاذ النقد الأدبي بقسم اللغة العربية بكلية الثبات - جامعة عين شمس .

وبعضها الثالث: يلتصق بالدرس الجمالي ويعدّ نصاً في موضوعاته ومسائله. مثل: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي لروز غريب، والأسس الجمالية في النقد العربي لعز الدين إسماعيل، وجرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، لمار هدى هلال، ونظرية اللغة والجمال في النقد العربي لثامر سلوم وغيرها من البحوث.

(٢)

ويبدو من هذه المؤلفات أن أصحابها قد عكفوا على دراسة طائفة من الجوانب الجمالية التي وقف عندها بالدرس والتحليل – البلاغيون والنقاد العرب القدامى حال تعرضهم لظواهر أو قضايا خاصة بالنتش والشعر، وهي جوانب تشكل في مجموعها اتجاهها في دراسة التراث النقدي برؤية جمالية تتصل بـ «النقد الجمالي أو الاستطائقي» (١) The aesthetic بالمعنى الذي حدده «باومجارتن Baumgarten وكروشمه، وديكاس، وسورويو، وديوت، ه بارك، وغيرهم.

وينحصر هذا المعنى في الكشف عن الخصائص النوعية للفن الجميل، وتناول تمييز الحسن والقبح في الأثر الفني من منظور النقد العربي القديم اعتماداً على أصول الجمال التي عالج القدماء بعضها، تتفا متفرقة في كتبهم النقدية (٢).

ومن هذه الجوانب التي تجلت في دراسات عدد غير قليل من النقاد المعاصرين: «القوانين الجمالية»، والمنزع النفسي، وجمالية المعنى والصورة، وجمالية التصوير الاستعاري.. وغير ذلك من الجوانب.

أما الجانب الأول: وهو «القوانين الجمالية» فقد رأت بعض البحوث المعاصرة أن منها ما يختص بالأداء اللغوي للنص الشعري، ومنها ما يتصل بمضمونه الكلي أو محتواه، وهي القوانين التي تثبت الجمال في كل من الأداء والمضمون.

أما قوانين الأداء اللغوي كما أطلق أصحاب هذه البحوث عليها فهي الوحدة، والتكرير، والغموض، والمعنى والمبنى،

(١) د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي. دار الفكر العربي ط (١) ١٩٥٥ هـ، ١٤.

(٢) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت ط (٢) ١٩٨٣ من ١١٥، ١١٦، والجدير بالذكر أن الطبعة الأولى لهذا الكتاب صدرت عام ١٩٥٢.

وموسيقى الأداء.

ومثبتاً أن الشعراء قد راعوا تحققها (٣) قسمة «سلسلة مترابطة لمعاني القصيدة تشكل وحدتها، التي تقترب من تلك الوحدة التي تحدث عنها أرسطو... ولكن إجادة هذا التسلسل رهن بمراعاة التوازن بين أجزاء القصيدة، ومراعاة التسوية بين المعاني والأغراض (٣). «فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين الأقسام، فلا يجعل واحداً منها أغلب على الشعر».

ولم يكن ابن قتيبة يصدر عن فراغ، فقد سبقه بسنوات الجاحظ الذي أثبت اتصال أجزاء القصيدة بقوله: «إن أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء» سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً فهو يجري على اللسان كما يجري النهران (٤). فجودة الشعر متوقفة على ما يحققه الشاعر من ترابط بين أجزائه، بحيث يجعل الملقى يدرك أنه يتعامل مع شعر

وقد بين بعضهم أن الوحدة - تقابل دراسات النقاد القدامى لـ «التلازم النوعي» بين الأصوات منفردة، والألفاظ مجتمعة، وحسن الارتباط بين المعاني والألفاظ وحسن التخلص، أو الخروج عند ابن قتيبة وأبي هلال، وابن رشيق، وابن الأثير، وجاء كشفهم فيما يخص الوحدة عن أن المحدثين كانوا أقدر من القدماء في رعاية الوحدة (أو حسن التخلص) (١) التي عمق مدلولها النقاد عند إحصاء ألوانها وأنواعها وتأثيرها الجمالي متى توافرت في التعبير الشعري أو النثري.

ولكن: ثمة نوعاً من الوحدة أشارت إليه بعض الدراسات وهو «التناسب أو الانسجام» الذي يحكم القصيدة العربية، على النحو الذي أبداه لنا حديث ابن قتيبة في الشعر والشعراء مؤكداً هذه الوحدة،

(١) الشعر والشعراء ت: أحمد شاكر دار التراث ١٩٦٧ ص ٨١ ، ٨٢ ، كتاب الصناعتين ص ٤٥٢ ، ٤٥٥ والعمدة ١٢٧/١ . ٢٢٩ .

(٢) د . حسن البنداري : تنسيق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي. الأنجلو المصرية ط (١) ١٩٨٩، ص ١١١ ، ١١٢ .

(٣) الشعر والشعراء ص ٨١ ، ٨٢ .

(٤) البيان والتبيين ١/٦٧، النقد الجمالي ص ١١٢ ، وأسس النقد الأدبي عند العرب ٢٩٧ ، ٣٠٨ ، ٣١٢ . وتنسيق الفن الشعري ص ٧٠ .

محكم أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً (١).

كما درس المعاصرون: مبدأً جمالياً آخر تناوله النقاد العرب هو «التكرير» أي تكرير المعاني والألفاظ بقصد «التشويق» والاستعذاب، أو لتعزيز الطبع والخاتمة، فيما سعى به «براعة الاستهلاك» وحسن الختام» على نحو ما أشار إلى ذلك كل من الجرجاني في الوساطة وابن رشيق في العدة (٢). فالتكرار خاصة جمالية في أسلوب الأداء الشعري توصف بالتقوية Emphasis التي يحرص الشاعر على توظيفها في تعبيره عن المعنى.

ولم يكن الجمال ماثلاً في الغموض الموحى Ambiguity إلا لأنه يمثل حسناً لذاته، لأن التوصل إلى المعنى الكائن في النص الأدبي - كما يقول عبد القاهر - بعد طول بحث وشدة طلب أكثر تأثيراً من معنى

يصل إليه الملقى في سهولة ويسر (٣)، يقول عبد القادر: «ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه - كان نيله أحلى، وبالمزية أولى. فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكان به أخص وأشفق ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظماء» (٤) فموقع المعنى الناشئ عن المعاناة «أجل وألطف»، وأعمق تأثيراً. ولكن النقاد القدامى - لا يستحسنون غموض المعنى (٥) إذا بلغ حد التعمية والتعقيد، obscurity لأنه حينئذ سيكون غير فني وخال من الجمال لأن «تعمية المعنى لكثرة أو تعقيد يحول دون إحساس المتلقي به.

وقد عنى المعاصرون بدراسة «ثانية المعنى والمبنى» (٦) من حيث دلالتها الجمالية، في إطار الموقف الخلافى للنقاد العرب. فثمة فريق منهم يتزعمه أبو هلال

(١) تذوق الفن الشعري ص ٧١ .

(٢) الوساطة ص ٤٨ والعدة ١/ ٣١٨ .

(٣) دلائل الإعجاز ص ٣٦١ وما بعدها ، وأسرار البلاغة ص ١١٨ ، ٢٤١ ، ٢٩٧ .

(٤) أسرار البلاغة ص ١١٨ وطلاقات الشعر ص ١٢٥ .

(٥) كتاب الصناعات ص ٣٥ ، وطلاقات الشعر ص ١٤٠ .

(٦) النقد الجمالي ص ١٤٠ .

العسكري وابن رشيق اللذان يؤثران اللفظ على المعنى، فاللفظ عندهما: حسن المفردات، وحسن رصفها وتركيبها يقول أبو هلال: «وليس الشئ في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والبنوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزهته ونقائه، وكثرة طلوعه ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود [عوج] النظم والتأليف، وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على وما وصفناه من نعوته التي تقدمت». ويقول: «إن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً وسلساً سهلاً، ومعناه وسطاً - دخل في جملة الجيد، وجرى مع الرائع النادر» (١).

والتمس الباحثون المعاصرون مفردات «الجمال اللفظي الموسيقي»، الواردة في الدراسات البلاغية والنقدية القديمة مثل: التسميع، والتوازن، والازدواج، وأنواع البديع اللفظي الأخرى، كما وقفوا على وعي القدماء بدلالة كل من النغم والصوت على المعنى (٢). وهذه المفردات وغيرها دليل على عناية النقاد القدامى بجمال الرنة وحسن الإيقاع وحلاوة الجرس.

وأما قوانين الجمال الخاصة بمضمون الأدب ومحتواه فهي كما رصدها الباحثون في التراث النقدي والبلاغي: الغلو، والطرافة، والابتكار، والحرية الشعرية.

وثلثة فريق آخر يقوده عبد القاهر وابن الأثير، فهما يقدمان المعنى على اللفظ، فالبلاغة عند الأول في المعاني دون الألفاظ، ويرجع الثاني جمال الشعر إلى المعنى. ولو اقتصر الحكم بالبلاغة، أو بالجمال على اللفظ - دون المعنى - «لوجب إسقاط الكناية

(١) كتاب الصناعتين ص ٤٣ و ٦٤، والنقد الجمالي ص ١٤٠. (٢) دلائل الإعجاز ص ٢٦٢.

(٣) النقد الجمالي ص ١٣٨، ونقد الشعر ص ٧٠.

(٤) عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة ص ٢٣، والمرزوقي: شرح ديوان الحماسة ١١/١، ود. حسن البنداري: عمود الشعر العربي بين الثبات والتحول. زهراء الشرق ط (١) ٢٠٠٠ ص ٧٤.

ويضاهية» كما نرى في نقد النثر لابن وهب «وللشاعر أن يببالغ، وله أن يسرف حتى يناسب قوله المحال ويضاهيه، ولا يُستحسن السرف والكذب والإحاطة في شيء من فنون القول إلا في الشعر» (١). مع اشتراطهم وجود المناسبة الداعية إلى المغالاة أو الغلو حتى يتحقق الجمال المؤثر.

وتعتمد الطارقة أو الابتكار على الجمع بين المعاني المتضادة أو التقريب بين المعاني المتباعدة على نحو ما نرى في الكامل للمبرّد أسرار البلاغة لعبد القاهر (٢) فجمال هذا الجمع أو التقريب، يحدث «إحساس بالخدمة الشعورية» فيرى عبد القاهر أنك إذا حرمت على استقراء الصور التشبيهية «وجدت التباعد بين الشين كلما كان أشد كانت - هذه الصورة - إلى النفوس أعجب. وكانت النفوس لها أطرب...» فهو يريد أن القدرة التي يتسم بها الخيال قادرة على بناء الصورة من عنصرين متباعدين أشد التباعد، ومقتافرين غاية

التنافر، ومتضادتين أعمق التضاد. وهذا الجمع بين المتضادين في حد ذاته يضفي الجمال على الصورة، فيؤثر في نفس المتلقى. وقد تناول هذا التضاد عدد من نقاد الأدب الأوروبي مثل عزرا بوند، وإليوت. بوصفه مفردة جمالية (٣).

وجمالية «الحرية الشعرية» تقتزن بنظرية الفن للفن الحديثة، التي سبقت بأفكار قدامة ابن جعفر والجرجاني وأبي هلال العسكري الذين فصلوا الشعر عن الأخلاق (٤) وسمحوا للشاعر بالحرية في الجمع بين المعاني الحميدة والذميمة، ولا يصح التقليل من قيمة الشاعر لكفره أو ضعف عقيدته، أو بناء شعره على الكذب والفحش.

ويبدو الجانب الثاني وهو «المنزع النفسي» في دراسات معاصرة غير قليلة، تتعلق باشتغال الحكم النقدي عند النقاد العرب على هذا المنزع المتصل بباطن المنتج للإبداع والمتلقى له، وباللغة أو الأداة التي

(١) ابن وهب: نقد النثر تحقيق د. حنفي شرف القاهرة ص ١٢٥

(٢) الكامل في اللغة والأدب ١٤/٣ والخطاب النفسي ص ١٢٧، أسرار البلاغة ص ١١٦ - ١١٨ .

(٣) النقد الجمالي ص ١٢٨، وتكوين الخطاب النفسي ص ١٢٨، وما بعدها .

(٤) نقد الشعر ص ٦٦، والرباطة ص ٥٨، وكتاب الصناعتين ص ١٣١ والنقد الجمالي ص ١٣٦ .

يتم بها هذا الإنتاج.

بين حالة الملتقى النفسية، وارتباط الحكم على الشيء الملتقى بها^(٣). ولهذا الموقف بدوره أربع صور^(٤).

الأولى: يربط فيها الناقد بين الأشعار وصور خارجية، لكل واحدة منها إيحائها الخاص، الذي يحكم به على الشعر.

و الصورة الثانية: هي التي يشارك فيها الناقد صاحب الأثر الإبداعي شعوره، وهذا يعني أن يودع الفنان عمله الفني شعوراً بذاته، فإذا ما قرأ الناقد الشعر وجد فيه تجربته الخاصة كذلك، أو هي تجربته التي يمكن أن يقوم بها أو يتمنى أن يقوم بها، ومن ثم فهو يرضى عن الشعر، على نحو ما نرى ذلك في قول يونس عند قراءته لبيتى عدى بن زيد في طبقات الشعراء لابن سلام. فقد قال «لو تمنيت أن أقول شعراً ما تمنيت إلا هذه أو مثل هذه»^(٥).

والثالثة: هي الاتحاد الفني -Empathy (٦) أو إغناء الذات في الموضوع، أو فنى الموضوع في الذات على نحو ما نرى

كما نتطرق هذه الدراسات بتبني هؤلاء النقاد للأساس النفسى الذى «يقيس الشعر بمشاعر الذات المنفردة»^(١)، والتي لا تتحدث عن العناصر الموضوعية في جمال الجميل، ولكنها تتحدث عن الجميل الذى هو فيها. واستجابة الناقد بحواسه التي تتلقى الأشياء والحكم بها - راجع إلى الشخص ذاته لا إلى صورة موضوعية ثابتة^(٢).

وهذه الأفكار وغيرها كانت - على الأرجح - في ذاكرة أصحاب هذه الدراسات وهم يتناولون هذا المنزع، إذ يمكن لنا أن نستخلص منها عدة وجوه تتصل بطاقة الحكم النقدي». ويتأمل الملقى لنفسه أثناء تلقى الشعر، ويتأثره بالتصوير البياني، وبالحالة المزاجية للمبدع المنتج.

أما الوجه الأول فيختص بالموقف النفسى للحكم النقدي، الذى نراه في صور عديدة من نقدنا القديم، كصورة الحكم النقدي لابن طباطبغا العلوى، الذى يربط فيها

(١) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية للنقد العربى ص ٢٠٢

(٢) السابق ٢٠٢

(٣) عيار الشعر ص ٢٢ والأسس الجمالية ص ٢٠٣ . ٢٠٤

(٤) السابق ص ٢٠٦ .

(٥) طبقات فحول الشعراء ص ١٤

(٦) الأسس الجمالية ص ٢٠٦

في حكم ابن قتيبة الخاص بأشعر الشعراء: «أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه» (١).

والزابعة: هي تجسيم المتلقى للموضوع في شخصيات حية ذات إشعاعات خاصة هي بمثابة الحكم الذي يريد أن يحكم به المتلقى على الموضوع (٢). فابن الأثير (٣) صور هذا المفهوم تصويراً جعل فيه بعض الألفاظ أحسن من بعض.

ويتعلق الوجه الثاني بالتأمل الباطني، أو فحص المرء لنفسه Introspection إنشاء قراءة النص أو الاستماع إليه (٤) أو الرجوع إلى نفسه لتأمل أحوالها المختلفة من ارتياح أو ضيق، وتحمس أو ملل، وإقبال أو نفور حال التلقى الأدبي (٥) على نحو ما نهت إليه نصوص عبد القاهر الجرجاني.

ويظهر الوجه الثالث في تأثير المتلقى المتتوق بفاعلية الصورة البيانية (التشبيه، والاستعارة) التي رأى عبد القاهر أنها مقياس الجودة الفنية للشعر الذي يحتوى عليها.

ونقف على الوجه الرابع في تأثير الحالة المزاجية، للشاعر في نوع تعبيره الشعري أو اختيار ألفاظه وصيغه، فإذا كانت هذه الحالة هادئة جاء الشعر بألفاظ رقيقة، وإن كانت مضطربة أنتجت شعراً ذا ألفاظ صلبة قوية، وربما غمض ما وراءها من معان (٦) فسلامة اللفظ – كما قال الجرجاني في الوساطة (٧) – تتبع سلامة الطبع، ودمانة الكلام.

وأما الجانب الثالث: وهو «فاعلية الصنعة الفنية» فقد احتل به المعاصرون،

(١) الشعر والشعراء ص ٨٨.

(٢) الأسس الجمالية ص ١١٥.

(٣) المثل السائر ٢/ ٢٠٢.

(٤) سيد قطب: النقد الأدبي. أصوله ومناهجه. دار العروبة بيروت ط (٤) ٦٦، ومحمد خلف الله

أحمد: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية ط (٢)

١٩٧٠.

(٥) د. حسن البنداري تكوين الخطاب النقدي في النقد العربي القديم ص ٨٥.

(٦) السابق صفحة: ١٩٩.

(٧) الوساطة ص ١٨، وتكوين الخطاب النفسي ص ٥٦، وما بعدها.

والسجع، والعكس، والاتساق وصحة التقسيم والمقابلة وغيرها. فهي «بمثابة قوانين ماثلة في الفن القولي» عالجا قدامة في «جواهر الألفاظ» .

ومنها: «جمال الألفاظ» الذي يتحقق ببعد مقاطعها. كما بين الجاحظ ابن سنان وابن الأثير (٣) فيما يمكن أن نطلق عليه التباين قاصداً بذلك أن الحروف وكذلك الكلمات والمقاطع كلما كانت متباعدة حسن تأثيرها في سمع المتلقي، ويستحسن نطقها مثلما يؤثر في البصر تباين الألوان أو تضادها (٤)

ومنها: «التوازن» المتمثل في: الفواصل، والترصيع والسجع من حيث اشتغالها على طاقات إيقاعية مؤثرة تسهم في تركية الأحساس بالإقبال والنفور لدى المتلقي. كما تبدو الصنعة في «جمالية العلاقات» التي تعني أن العمل الأدبي لا يمكن أن يتصف بالجمال إلا بوجود علاقة تربط كل جزء بالآخر، وعلاقة تربط كل جزء بالكل كما

لعناية أغلب النقاد العرب القدامى «بالصنعة» لتقويم الشعر بناء عليها، بحثا عن الجمال فيه، إذ من الضروري كما نرى «الوقوف على عناصر الجمال في الجميل، ووضع اليد عليها، لكي نحس بها إحساساً يقودنا إلى الرضا عنها أو رفضها بحسب موقعها من العقل.

وهذا يعنى عندهم - كما يقول ابن طباطبا العلوي - أن الشعر يدرك أولاً بالحس بمعنى أن أساس الحكم بجماله حسى، ثم يرجع آخر الأمر إلى العقل الذي يحكم بصحته أو خطئه (١).

وينحصر جمال الصنعة في طائفة من العناصر منها، أن الجمال لا يكون في المعانى الشعرية على انفراد، ولكن في الصورة التي تضمها (٢). كما نادى بذلك ابن رشيق وعبد القاهر، فالصورة دليل على تمكن الشاعر من الصنعة.

ومنها، جمال «الإيقاع» الذي يتحقق في التعبير بواسطة مفرداته مثل الترصيع،

(١) عيار الشعر ص ٢٧ - ٢٨

(٢) سر الفصاحة ص ٥٤ دلائل الإيجاز وما بعدها، د . حسن البندادي الصنعة الفنية في التراث

النقدى مركز الحضارة العربية ط (١) ٢٠٠٠ .

(٣) عيار الشعر ص ١٨ ، ١٩ .

(٤) تذوق الفن الشعرى ص ٦٢

يذكر ابن طباطبا -وعبد القاهر والمرزوقي- الذين أرجعوا الحكم بجمال العلاقات إلى العقل^(١).

وأما الجانب الرابع وهو «التصوير الاستعاري» فنراه في بعض الدراسات المعاصرة^(٢) التي بحثت: النشاط الاستعاري عند النقاد القدامى، الذين رأوا أن مجال الاستعارة ينحصر في: المبالغة، المألوفة، والإيضاح، والتلوين.

ولكن البحث في «فاعليتها أو نشاطها» — لا يركن إلى هذه الدلالات المحددة لأن «الاستعارة نشاط لغوي خالق للمعنى، ووسيلة من وسائل الإدراك الخيالي الذي يتجاوز التحليل المباشر والمدلول الثابت . ومن ثم جاءت فاعليتها وعلاقتها بالشعر الذي يتفق معها في كونه نشاطاً لغوياً خالقاً للمعنى وصلتها الوثيقة بطبيعته التي تخضع لعلاقات مستمرة، أو تتحدد في ضوء عدم ثبات المدلول^(٣)».

والواقع أننا نقف على تصور جديد

للاستعارة يدخلها في الإطار الجمالي، ولا سيما أن هذا التصور تعززه أفكار أخرى أثبتت حقيقتين، الحقيقة الأولى: أن هذه الأفكار أقوت «ثبات محسوبة المدلول الاستعاري» عند النقاد القدامى مثل، الرمانى وأبى هلال العسكري، حيث اتسم مدلولها عندهما بالضيق، وإثارة القرية، ومثل الأمدى والجرجاني الذين ربطا بلاغة الاستعارة أو جمالها بفكرة «التناسب» القوى بين المشبه والمشبه به.

والحقيقة الثانية أن هذه الأفكار أثبتت أن الدلالة الجمالية للاستعارة تنحصر في ثلاثة أمور.

الأمر الأول هو أنها تنحصر في «السياق الذى يكسب الاستعارة قدرات أبعد من قدراتها المعجمية، وإثارتها القريبة، بحيث توحى بدلالات عميقة لا نستطيع أن ندعى أن هذه الدلالات يسيرة أو قريبة^(٤)».

والأمر الثانى هو أنها تنحصر في المدلول الحيوى لفكرة «التجسيم أو

(١) تنبؤ الفن الشعري ص ٦٢ .

(٢) مثل د. مصطفى ناصف في الصورة الأنثوية ، ود. لطفى عبد البديع في التركيب اللغوي للأدب ، ودراما المجاز ، وتامر سلوم في نظرية اللغة والجمال في النقد العربي.

(٣) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي : دار الحوار سورية . ط (١) ١٩٨٣ ص ٢٩٦

(٤) السابق ٣٠٣ .

التصوير، التي طرقها النقد القديم ولكن في نطاق ضيق. على الدوام» (٢).

والأمر الثالث هو أنها تنحصر في «المعاني النشطة المستخلصة منها الصورة الاستعارية، وهي معان ذات وظيفة جمالية مثل الإيحاء الأدبي للكلمة أو الصورة المستعارة، والإيحاء الرمزي، والمادى والنفسى. ويضاف إلى ذلك : «عنصر التركيب» و«المساق» (١) وهما عنصران وثيقا الارتباط الاستعارة ونشاطها البلاغى.

وتدعو فاعلية الاستعارة من هذه الوجهة إلى التذكير القوى بنظرية «تفاعل الدلالات»، أو «نشاط السياق». ذلك أن «العمل الأدبي يجرى في المواقف المتفاعلة، أو العوالم التي تعيش فيها الكلمات والإيحاءات التي تثيرها. والنشاط الجمالى للعمل الأدبي «ينمو ويجف» أو يزداد ويتراجع - بمؤثرات

كما أثبت البحث المعاصر أن جمالية الجرس (٦) تكون فى حسن الصوت، وفى ما

(١) السابق ص ٢٠٩ .

(٢) السابق ص ٢٠٩ .

(٣) د . ماهر مهدى هلال : جرس الألفاظ ودلالاتها فى البحث البلاغى والنقدى عند العرب . دار

الحرية - بغداد ط (١) ١٩٨٠ ص ٣٠٢

(٤) سر الفصحاة ص ٢٢ .

(٥) المثل السائر ١٧٣/٢ .

(٦) جرس الألفاظ ص ٣١٠ .

الالفاظ في مواقعها بين الجمل، ولحسن
الجمل في تجاوزها بعضها مع بعض
فاكملت فيها جودة التأليف التي تعين على
توضيح الصورة وإتقانها» (٢).

يثيرة هذا الصورت المسموع من انفعال ذاتي
للإنسان، ومن جوانبه أيضاً «جمالية
الصورة» (١) الأدبية» التي يتعاون على
تأليفها «حسن النظم» في رأى القاهر
الجرجاني، الذي لا يشترط للحسن الحكمة
السائرة - كما يظن البعض - ولا يعتبر
الغاية الاجتماعية أو الخلقية للمبدع. ويقرر
أن حُس الصورة أو جمالها يتوقف على :
استكمال النظم وحسن الالفاظ في مواقعها
(٢) على نحو ما يتبين في استحسانه
الصورة الأدبية التي حكمت هذه الأبيات
الثلاثة.

ولما قضينا من منى كل حاجة

ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدّت على دهم المهارى رحالنا

ولم ينظر الغادى الذى هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالت بأعناق المطى الأباطح

فقد حَسُنَ النظم. هنا «لحسن دلالات

(١) د . محمد غنيمى هلال - النقد الأدبي الحديث . النهضة العربية ط (٤) ١٩٦٩ ص ٢٨٤ ، ٢٨٥ .

(٢) السابق ص ٢٨٥ ، وأسرار البلاغة صفحات ١٦ ، ١٨ ، ١٩ .

(٣) النقد الأدبي الحديث ص ٢٨١ ، وأسرار البلاغة صفحات ١٦ ، ١٨ ، ١٩ .

دراسة مقارنة للتسويات «Tunings» غير التقليدية لأوتار آلة الكمان في الموسيقى العالمية ومثيلاتها في الموسيقى العربية الاسكورداتورا Scordatura

د. سميرة صلاح إبراهيم سعيد *

المقدمة

احتلت آلة الكمان «الفيولينة» (Violin) أهمية خاصة في جميع الفرق الموسيقية في مختلف بلدان العالم سواء في الأوركسترا العالمية أو فرق الموسيقى العربية.

ولقد مرت هذه الآلة (آلة الكمان) بمراحل متعددة من التطوير على مدى قرون عديدة شملت كلا من الشكل - الصوت الصادر - عدد الأوتار - تسوية هذه الأوتار في البلاد الأوروبية - وهي مصر.

وهو الموضوع الذي يتناوله هذا البحث.

من خلال هذا البحث تلقى الباحثة الضوء على مصطلح موسيقى قد لا يكون معروفا لدى البعض وهو مصطلح (الاسكورداتورا) Scordatura .

وهو أسلوب عالمي يستخدمه بعض العازفين لتأدية الألحان التي لا تتناسب مع التسوية التقليدية لآلة الفيولينة وهذا ما ستوضحه الباحثة فيما بعد.

وتتشابه هذه التسويات مع التسويات المختلفة في مصر والعالم العربي تشابها واضحا ولذلك ستتعرض الباحثة لهذه التسويات العربية لما فيها من تشابه ليس إلا، مستهدفة في ذلك إلقاء الضوء على التسويات العالمية غير التقليدية (الاسكورداتورا) Scordatura والقرص من استخدامها.

* مدرس بالمعهد العالي للموسيقى العربية قسم الآلات تخصص (كمان).

مشكلة البحث :

استخدم في العزف على آلة الكمان تسويات مختلفة سواء في الموسيقى العالمية أو الموسيقى العربية.

ولذلك فإن مشكلة هذا البحث تنحصر في عرض هذه التسويات المختلفة خاصة في الموسيقى في أوروبا والقاء الضوء على ما يسمى بالاسكورداتورا (Scordatura).

أهداف البحث :

إلقاء الضوء على المصطلح الموسيقي الاسكورداتورا (Scordatura) والغرض من استخدامه ومدى التشابه بين هذا الأسلوب وبين التسويات المختلفة في الموسيقى العربية.

أهمية البحث :

إن الأداء الموسيقي الجيد هو السبيل لإيصال الأفكار الموسيقية للمؤلفين كاملة إلى المستمع.

ولذلك فإن أهمية هذا البحث تتمثل في معرفة التسويات المختلفة لآلة الكمان في أوروبا والمعرفة بالاسكورداتورا ومثيلاتها في مصر .

فمن خلال تلك التسويات تصل الأفكار الموسيقية للمؤلف الموسيقي كاملة وغير

منقوصة وذلك بطويع الآلة بالتسويات المناسبة لأداء هذا العمل الموسيقي.

التسويات العالمية غير التقليدية لأوتار آلة الكمان

بالرغم من الجذور الثابتة لآلة الكمان فإنه من السليم به أن هذه الآلة Violin المستخدمة حالياً في مصر والعالم العربي على السواء هي في الواقع نفس الآلة المستخدمة حالياً في أوروبا.

والتسوية Tuning المستخدمة في آلة الكمان في أوروبا هي كالتالي:

(مي — لا — ري — صول)



وبالرغم من أن هذه التسوية هي التقليدية المتعارف على استخدامها في أداء الموسيقى الأوربية والعالمية فإنه لأسباب فنية عديدة وفي حالات نادرة تستخدم تسويات أخرى لأهل الكمان في أوروبا — يطلق على هذه التسويات المخالفة للتسويات التقليدية — مصطلح موسيقي موحد هو الاسكورداتورا (Scordatura) (٥ - ٦٥٩ - ٦٦٠).

ويعني هذا المصطلح الموسيقي استخدام تسوية غير التسوية التقليدية والمتعارف

التسويات المختلفة لأوتار آلة الكمان في الموسيقى العربية التسوية المصرية المستحدثة، (١-٤٨).

وهي التسوية السائدة المستخدمة في أداء الموسيقى المصرية للامتثال مع المساحة الصوتية للأصوات البشرية (٢ - ١٧) (ويكون الوترين الحادين جواباً للوترين الغليظين)، ويستخدمها خريجي معهد الموسيقى العربية وإساتذة الكمان في الموسيقى العربية أمثال : الأستاذ عطية شرارة - أ. يسرى قطر - د. سعيد هيكل - د. رضا رجب أ. سعد محمد حسن.

وهي كالتالي:

(دى — صول — رى — صول)



التسوية العربية:

انتشر استخدامها في مصر ما بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن العشرين من خلال التخت العربي وكانت تستخدم في مصاحبة الغناء والمواويل والألوار والسماعيات والبشارف والتحميلات والتقاسيم الحرة.

عليها بين عازفي آلة الكمان Violin في العالم وذلك تنفيذًا لما كتبه المؤلف الموسيقى في منونته الموسيقية ولما كان هذا لا يتيسر أدائه على التسوية التقليدية.

وإن كانت هذه التسويات غير التقليدية «الاسكورداتورا» (Scordatura) لا تستخدم بكثرة. وإنما تستخدم بحدوث في حالات نادرة حسب رغبة المؤلف في في التعبير، حتى أننا نرى في بعض المؤلفات الموسيقية أن العازف المنفرد (Solo) وليس الأوركسترا كاملاً - يعدل أوتار آلة على التسوية غير التقليدية التي تتناسب ونغمات المؤلف الموسيقي - وذلك ليؤدي جزءاً منه ثم يعود مرة أخرى لتعديل الأوتار والعودة للتسوية التقليدية، وهذه التسويات غير التقليدية العديدة لا تسبب أي مشكلة بالنسبة للموسيقى الأوربي حيث أن التسوية السائدة هي تسوية موحدة وهي التسوية التقليدية (مى — لا — رى — صول) وقبل أن نستعرض التسويات العالمية غير التقليدية التي استخدمت في الموسيقى الأوروبية، ومن هنا ترى الباحثة ضرورة التطرق في هذا الجزء إلى ذكر التسويات المختلفة المستخدمة في العزف على آلة الكمان في الموسيقى العربية لما لها من تشابه سينكر والتسويات غير التقليدية في الموسيقى العالمية.

وهي كالتالى (مى — لا — رى — صول).



التسوية التركية:

عرفت أثناء الاحتلاف التركى لمصر إذ تأثر بها بعض العازفين المصريين وانتشر استخدامها فى الألحان المصرية ولكنها قد تلاشت تدريجياً - لما فيها من صعوبة عزف المقامات الشرقية عليها وعدم الإحساس بالروح الشرقية المطلوبة .

ومن العازفين على هذه التسوية ١ .
سامى الشوا ١٨٨٧ - ١٩٦٠ م. (١ - ١٢٢).

ولكنه بعد مخالطة كبار الموسيقين المصريين بالقاهرة استخدم التسوية العربية.

والتسويات التركية كالتالى (رى — لا — رى — صول)



وهناك أسلوب آخر فى تسوية أوتار آلة الكمان فى الموسيقى العربية يتبعه الموسيقيون العازفون فى مصر والمنطقة العربية وذلك

وكانت تستخدم لأعطاء الطابع العربى المصرى وكان يستخدمها ١. أحمد الحفناوى رحمه الله ومازال يستخدمها بعض العازفين القدامى الذى يهتمون بهذه التسوية والموسيقا التى تؤدى من خلالها ومن أمثال هؤلاء العازفين الاستاذ / عبده داغر وسعد محمد حسن ورضا رجب ومحمود الجرشة وذلك من خلال العزف المنفرد لخدمة مقامات معينة وهى كالتالى:

(دو — صول — رى — صول)



التسوية الغربية:

عرفت هذه التسوية أثناء الاحتلال الإنجليزى لمصر وتستخدمها العازفون من خريجي معاهد (الكونسرفتوار) وتستخدم لأداء الألحان الموزعة توزيعاً أوركسترياً.

ويصعب أداء النغمات ذات ثلاثة أرباع النغم على هذه التسوية فإنها تفقد الطابع العربى المصرى

وكان الأستاذ أنور منسى أحد الرواد فى العزف على هذه التسوية ومن العازفين على هذه التسوية حالياً د . حسن شرارة.

لتنماشى الطبقة الصوتية للآلة مع طبقة الصوت البشري (المطرب أو المطربة) وتسمى هذه التسوية (الطبقة الصغيرة). وهذا الأسلوب هو خفض الطبقة الصوتية للأوتار كلها عن الطبقة القياسية بمقدار نصف تون (وتسمى الطبقة النصف) أو بمقدار تون كامل وتسمى (الطبقة الصغيرة) أو بمقدار تون ونصف وتسمى (الطبقة تحت الصغيرة).

– وقد اختيرت درجة معينة وهي درجة «لا» الوسطى A واتفق على تحديد التردد الذي تصدر عنه هذه الدرجة بمقدار 440 نبضة في الثانية على أن يؤخذ بها كمقياس مطلقا وسميت بدرجة الارتكاز القياسية

Absolutepitch تنتسب إليها جميع الدرجات الصوتية التي تلوها أو تدونها. وقياسا على تلك الدرجة الثابتة تحددت نسبة الترددات التي تصدر عنها جميع الدرجات الصوتية بالتناسب معها.

ويتحدد ترددات جميع الدرجات وبارتكاؤها على محور محدد ثابت – فقد وجدت طبقة صوتية موحدة هي (الطبقة القياسية).

ويعد لقاء الضوء على التسويات المختلفة لأوتار آلة الكمان في الموسيقى العربية وذلك لما فيه من تشابه والتسويات العالمية غير التقليدية (Scordatura) – تعود مرة أخرى لإلقاء الضوء على التسويات العالمية غير التقليدية في أوزبكا وهو موضوع البحث.

وحيث إنه تستخدم في تسوية أوتار آلة الكمان طرق مختلفة سواء في خفض أو ارتفاع وتر ما أو خفض أو ارتفاع الأوتار كلها وذلك في الموسيقى العالمية والموسيقى العربية على السواء – فإنه لا بد من التطرق إلى الطبقة القياسية وكيفية تحديدها.

الطبقة الصوتية القياسية

تختلف درجات الأصوات باختلاف سرعة التردد الذي ينتج عنه كل من تلك الدرجات الصوتية بحيث أنه كلما ارتفعت سرعة التردد ارتفعت معها الدرجة الصوتية الصادرة وكلما انخفضت سرعة التردد انخفضت معها الدرجة الصوتية الصادرة.

ومن هذا المنطلق سمي الصوت الموسيقي بالدرجة الصوتية للتعبير عن

التصويّات العالمية غير

التقليدية

"Scordatura"

(١) التسوية:

(مى — لا — مى — لا)



استخدمت هذه التسوية في أحد أعمال

المؤلف الإيطالي : جوزيبي تاريتيني Gu-seppe taruini (١٦٩٢ - ١٧٧٠م).

واستخدمت أيضاً في الفوجا الشهيرة للمؤلف الإيطالي : بيترو كاستروتشي Pit-rocasteuuccu (١٦٧٩ - ١٧٥٢م). كما استخدمت في بعض ألوان الموسيقى الاسكتلندية.

— نلاحظ أن هذه التسوية تتشابه مع التسوية المصرية المستحدثة .

• (رى — صول — رى — صول) ، ولكن

أعلى تونا كاملاً

— وتتفق والتسوية الغربية التقليدية (مى

— لا — رى — صول).

في الوترين الأول والثاني (مى — لا).

وتعلو بعداً كاملاً عن الوترين الفليظين

الثاني والثالث (رى — صول).

(٢) التسوية :

(رى — لا — مى — لا)



واستخدمت هذه التسوية في أعمال

المؤلف البوهيمي هنريتش باير Heinrich Biber (١٦٤٤ - ١٧٠٤م).

تتفق هذه التسوية مع التسوية المصرية المستحدثة في استخدام الوتر الأول (رى) تتفق معه التسوية العالمية التقليدية في استخدام الوتر الثاني (لا). وتعلو بعداً كاملاً في الوترين الثالث والرابع (رى — صول) عنه في التسوية الغربية التقليدية وتخفض بعداً كاملاً في الوتر الأول (مى)، وتتشابه والتسوية العربية.

(لو — لا — رى — صول)

ولكن تعلو بعداً كاملاً .

(٣) التسوية :

(رى — لا — رى — صول)



— استخدم هذه التسوية أيضاً المؤلف

- البوهيمي هنريتش باير وبذلك قاننا نجد أنه
يستخدم التسوية الملائمة لأداء المؤلف
الموسيقي بتطويع أوتار الآلة وإمكاناتها
لعرض مؤلفاته عليها .
- يلاحظ أن هذه التسوية هي نفس
التسوية التركبية .
- وفيما يلي مرفق اسم العمل الموسيقي
والنوتة الموسيقية له، مشاراً إلى الجزء الذي
ينخفض فيه الوتر – وإلى الجزء الذي يعود
مرة أخرى .
- الطائر الناري L'oiseau de feu .
– ويلاحظ أن العازف المنفرد فقط هو
الذي يخفض الوتر 1 فيصبح (ري) لأداء
الجزء رقم (٢) وقبل بداية الجزء (٤) يعود
لرفع الوتر 1 إلى (مي) مرة أخرى .
- استخدمها أيضاً في مؤلفاته
الموسيقية الحديثة المؤلف الروسي إيجور
سترافنسكي Igor Stravinsky
(١٨٨٢ – ١٩٧١م). في موسيقا باليه

IGOR STRAWINSKY

SUTE FROM

L' OISEAU DE FEU

FOR

ORCHESTRA

FULL SCORE

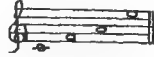
L.& W CHESTER. LTO

B SCHOTTS SOEHNE

The image shows a page from a musical score, likely for a string quartet. The staves are labeled on the left: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.). The score is written in a standard musical notation with various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). There are also some handwritten annotations and a large arrow pointing to a specific section of the score. The page is numbered 13 at the bottom.

(٤) التسوية :

(مى — لا — فا — دو)

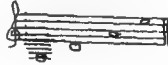


— استخدمت هذه التسوية في «السوناتا الغامضة» ، وهى عمل شهير للفنان الإيطالى بيترو ناريني Pitro Nardini (١٧٢٢ - ١٧٩٣م).

— تتفق هذه التسوية مع التسوية التقليدية فى الوترين الأول والثانى وتختلف فى الوترين الثالث والرابع حيث يعلو الوتر الرابع مسافة رابعة تأمة لتكون دو ويعلو الوتر الثالث مسافة ثالثة صغيرة لتكون فا وترى الباحثة أنه لا بد من استخدام نوعية خاصة من الأوتار لتلك التسويات غير التقليدية لأن آلة الكمان مصممة تصميماً خاصة فى التكوين الهندسى على التسوية التقليدية.

(٥) التسوية :

(مى — لا — رى — رى)



وقد استخدم هذه التسوية المؤلف وعازف الكمار الإيطالى انطونيو بولى Antomio Lolli (١٧٣٠ - ١٨٠٢م).

وهذه التسوية تعادل التسوية التقليدية ولكن بخفض الوتر الرابع (صول) الفليط رابعة تأمة إلى الدرجة (رى).



— ترى الباحثة أن خفض الوتر الرابع إلى هذا الحد يعطى عمقا واسعا للمساحة الصوتية لآلة الكمان وتعطى براعة ومهارة للعازف لا حدود لها. حيث أنه لا بد لاستخدام البوزسيون الثالث على الوتر الرابع الوصول إلى الوتر الثالث (رى).

وهناك مؤلفات موسيقية حديثة استخدمت فيها فكرة (الاسكورداتورا) أيضاً منها:

(٦) التسوية :

(فا # — سى — مى — لا)



استخدم هذه التسوية جوستاف ملر Gustaf Mahler (١٨٦٠ - ١٩١١م) فى مؤلفة الموسيقى (السيمفونية الرابعة) Symphonie N.4

ويلاحظ أن هذه التسوية تعادل التسوية التقليدية هى ابعادها (بعد الخامسة التامة) ولكن من معد أعلى بدرجة كاملة

(٧) التسوية :

Saintsaens (١٨٣٥ - ١٩٢١م).

(مى b — ٧ — رى — صول).

ويلاحظ أن هذه التسوية مطابقة للتسوية التقليدية فى ثلاثة أوتار IV -- III -- II .

ويخفض الوتر I (مى) نصف تون
فيصبح مى b .



وفى الموبة الموسيقية لرقصة المقابر
إشارة إلى التسوية المستخدمة غير التقليدية

وقد استخدمت هذه التسوية فى رقصة
المقابر "Danse Macabre" للمؤلف
الموسيقي كامى سانصانس Camille

DANSE MACABRE

Parade Symphonique

Opus 111 pour le VI^eme Concert

Par

C. SAINT-SAËNS

Op. 111

Éditions Choudry
Paris (France)
11 notes par 11000
11 notes par 11000
11 notes par 11000

La Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

Le Musique de Paris

DANSE MACABRE

POÈME SYMPHONIQUE

000-000

C. SAINT-SAËNS

Op. 40

Mouvement modéré de Valse

1 PREMIER FLÛTE
2 DEUXIÈME FLÛTE
3 CLARINETTE
4 CLARINETTE EN SI
5 BASSON
6¹ et 7^e CORBASSON (Cordes)
8¹ et 9^e CORBASSON (Cordes)
10 TROMPETTE EN SI
11¹ et 12^e TROMPETTE
13 TROMBON
14 TROMBON EN SI
15 TROMBON EN SI
16 TROMBON EN SI
17 TROMBON EN SI
18 TROMBON EN SI
19 TROMBON EN SI
20 TROMBON EN SI
21 TROMBON EN SI
22 TROMBON EN SI
23 TROMBON EN SI
24 TROMBON EN SI
25 TROMBON EN SI
26 TROMBON EN SI
27 TROMBON EN SI
28 TROMBON EN SI
29 TROMBON EN SI
30 TROMBON EN SI
31 TROMBON EN SI
32 TROMBON EN SI
33 TROMBON EN SI
34 TROMBON EN SI
35 TROMBON EN SI
36 TROMBON EN SI
37 TROMBON EN SI
38 TROMBON EN SI
39 TROMBON EN SI
40 TROMBON EN SI
41 TROMBON EN SI
42 TROMBON EN SI
43 TROMBON EN SI
44 TROMBON EN SI
45 TROMBON EN SI
46 TROMBON EN SI
47 TROMBON EN SI
48 TROMBON EN SI
49 TROMBON EN SI
50 TROMBON EN SI
51 TROMBON EN SI
52 TROMBON EN SI
53 TROMBON EN SI
54 TROMBON EN SI
55 TROMBON EN SI
56 TROMBON EN SI
57 TROMBON EN SI
58 TROMBON EN SI
59 TROMBON EN SI
60 TROMBON EN SI
61 TROMBON EN SI
62 TROMBON EN SI
63 TROMBON EN SI
64 TROMBON EN SI
65 TROMBON EN SI
66 TROMBON EN SI
67 TROMBON EN SI
68 TROMBON EN SI
69 TROMBON EN SI
70 TROMBON EN SI
71 TROMBON EN SI
72 TROMBON EN SI
73 TROMBON EN SI
74 TROMBON EN SI
75 TROMBON EN SI
76 TROMBON EN SI
77 TROMBON EN SI
78 TROMBON EN SI
79 TROMBON EN SI
80 TROMBON EN SI
81 TROMBON EN SI
82 TROMBON EN SI
83 TROMBON EN SI
84 TROMBON EN SI
85 TROMBON EN SI
86 TROMBON EN SI
87 TROMBON EN SI
88 TROMBON EN SI
89 TROMBON EN SI
90 TROMBON EN SI
91 TROMBON EN SI
92 TROMBON EN SI
93 TROMBON EN SI
94 TROMBON EN SI
95 TROMBON EN SI
96 TROMBON EN SI
97 TROMBON EN SI
98 TROMBON EN SI
99 TROMBON EN SI
100 TROMBON EN SI

Mouvement modéré de Valse

1 VIOLON SOLISTE
2 VIOLON EN SI
3 VIOLON EN SI
4 VIOLON EN SI
5 VIOLON EN SI
6 VIOLON EN SI
7 VIOLON EN SI
8 VIOLON EN SI
9 VIOLON EN SI
10 VIOLON EN SI
11 VIOLON EN SI
12 VIOLON EN SI
13 VIOLON EN SI
14 VIOLON EN SI
15 VIOLON EN SI
16 VIOLON EN SI
17 VIOLON EN SI
18 VIOLON EN SI
19 VIOLON EN SI
20 VIOLON EN SI
21 VIOLON EN SI
22 VIOLON EN SI
23 VIOLON EN SI
24 VIOLON EN SI
25 VIOLON EN SI
26 VIOLON EN SI
27 VIOLON EN SI
28 VIOLON EN SI
29 VIOLON EN SI
30 VIOLON EN SI
31 VIOLON EN SI
32 VIOLON EN SI
33 VIOLON EN SI
34 VIOLON EN SI
35 VIOLON EN SI
36 VIOLON EN SI
37 VIOLON EN SI
38 VIOLON EN SI
39 VIOLON EN SI
40 VIOLON EN SI
41 VIOLON EN SI
42 VIOLON EN SI
43 VIOLON EN SI
44 VIOLON EN SI
45 VIOLON EN SI
46 VIOLON EN SI
47 VIOLON EN SI
48 VIOLON EN SI
49 VIOLON EN SI
50 VIOLON EN SI
51 VIOLON EN SI
52 VIOLON EN SI
53 VIOLON EN SI
54 VIOLON EN SI
55 VIOLON EN SI
56 VIOLON EN SI
57 VIOLON EN SI
58 VIOLON EN SI
59 VIOLON EN SI
60 VIOLON EN SI
61 VIOLON EN SI
62 VIOLON EN SI
63 VIOLON EN SI
64 VIOLON EN SI
65 VIOLON EN SI
66 VIOLON EN SI
67 VIOLON EN SI
68 VIOLON EN SI
69 VIOLON EN SI
70 VIOLON EN SI
71 VIOLON EN SI
72 VIOLON EN SI
73 VIOLON EN SI
74 VIOLON EN SI
75 VIOLON EN SI
76 VIOLON EN SI
77 VIOLON EN SI
78 VIOLON EN SI
79 VIOLON EN SI
80 VIOLON EN SI
81 VIOLON EN SI
82 VIOLON EN SI
83 VIOLON EN SI
84 VIOLON EN SI
85 VIOLON EN SI
86 VIOLON EN SI
87 VIOLON EN SI
88 VIOLON EN SI
89 VIOLON EN SI
90 VIOLON EN SI
91 VIOLON EN SI
92 VIOLON EN SI
93 VIOLON EN SI
94 VIOLON EN SI
95 VIOLON EN SI
96 VIOLON EN SI
97 VIOLON EN SI
98 VIOLON EN SI
99 VIOLON EN SI
100 VIOLON EN SI

Tous droits d'exécution réservés

DURAND & C^{ie} Editeurs,

D. N. 8846

Paris, 4, l'Ince de la Madeleine.

The image displays a handwritten musical score for a string quartet. It consists of four systems of staves, each representing a different instrument: Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola, and Cello/Double Bass (Cello/Bass). The notation is written in a traditional style, featuring various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows the Violin I staff with a series of notes, while the other staves have rests. The second system shows the Violin II staff with notes, and the Viola and Cello/Bass staves with rests. The third system shows the Violin I staff with notes, and the other staves with rests. The fourth system shows the Violin I staff with notes, and the other staves with rests. The score is written in a clear, legible hand, and the overall layout is organized and professional.

(أ) التسوية :

كانت في غير النطاق الصوتي لآلة الكمان.

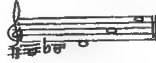
لذلك كانت فكرة الاسكورداتورا أى خفض الأوتار أو رفعها دون التقيد بتسوية معينة فإن هذا الأسلوب يعطى أفقا واسعة وعمقا شديداً لآلة الكمان . كذلك يعطى مهارة فائقة وإبداعا للعازف المنفرد في الأداء - وتعطيه إمكانيات واسعة لاستخدام أكثر من تسوية متخطيا كل القيود لتطويع آله لأداء الألحان المختلفة مع مراعاة أن تكون التسوية ملائمة لأداء الألحان.

ومع ذلك فإن هذه التسويات غير التقليدية. غير منتشرة وتستخدم بحذر وعند الضرورة الملحة فقط حسب رغبة المؤلف الموسيقى. كذلك فإننا نجد أن العازف المنفرد هو الذى يعدل الأوتار بخفضها أو رفعها لأداء الجزء المراد عزفه على التسوية غير التقليدية وذلك لتسهيل الأداء أو لإظهار الصوت اللامع للآلة أو لإظهار مهارة العازف المتمكن في أى حال من الأحوال وعلى أى تسوية من التسويات التقليدية أو غير التقليدية

ويعد أداء الجزء المراد أدائه يعدل العازف أوتار آله إلى التسوية التقليدية مرة أخرى.

ويعد أن استعرضت الباحثة التسويات المختلفة المستخدمة لتسوية أوتار آلة الكمان في الموسيقى العالمية وفي الموسيقى العربية

(مى — لا — رى — فا# أو
صول b).



وقد استخدم هذه التسوية أكثر من مؤلف في أكثر من عمل فنجدها في السيمفونية الأولى للفنان أرنولد باكس Arnold Bax (١٨٨٢ - ١٩٥٣م).

ونجدها في حياة بطل Ein Helden-leben لريتشارد شتراوس Richard Strauss (١٨٦٤ - ١٩٤٩م).

ونلاحظ أيضاً أن هذه التسوية تعادل التسوية التقليدية في ثلاثة أوتار الأول والثاني والثالث

وتختلف في الوتر الرابع حيث يخفض نصف بعد ليكون صول b أو فا # .

بعد أن استعرضت الباحثة بعض التسويات غير التقليدية المستخدمة في تسوية أوتار آلة الكمان في الموسيقى العالمية - فإننا نجد أن هناك استخدامات واسعة لفكرة الاسكورداتورا وذلك بغرض تنفيذ ما هو مكتوب في اللونة الموسيقية للمؤلف بدقة وبدون أى حذف أو تصوير لأى نغمة حتى ولو

آلة الكمان فى الموسيقى العربية والتسويات لأوتار آلة الكمان فى الموسيقى العالمية الأسكورداتورا (Scordatura). وهو تطويع أوتار الآلة لأداء لحن ما يتعذر أدائه على التسوية التقليدية (المتعارف عليها).

المقارنة بين التسويات العالمية والتسويات فى الموسيقى العربية

يلاحظ أن هناك تشابه بين التسوية العالمية غير التقليدية (مى — لا — مى — لا). والتسوية المصرية المستحدثة (رى — صول — رى — صول). من حيث المسافات (خامسة — رابعة — صول).

— التسوية (رى — لا — رى — صول) فى الطائر النارى هى نفسها التسوية التركية.

— التسوية (فا # — سى — مى — لا). هى نفسها التسوية الغربية (مى — لا — رى — صول)، ولكن بارتفاع الأوتار بعدا كامل، والتسوية (رى — لا — مى — لا). هى نفسها التسوية العربية (دو — صول — رى — صول). ولكن تعلو بعدا كاملا.

يلحظ التشابه الكبير فى الاستخدام لهذه التسويات من حيث الفكر والاسلوب والهدف وهو تطويع الآلة فى أداء الألحان التى يصعب أدائها على التسوية التقليدية الثابتة.

ففى الموسيقى العربية يستخدم العازف التسوية المناسبة للموسيقى المدونة فإذا كانت تحتوى على درجة ثلاث أرياع النغم أختار تسوية من تسويات الموسيقى العربية الملائمة لسياق اللحن وإذا كان خاليا منها أختار التسوية الغربية .

ومن هنا لابد للعازف أن يكون دارساً للتسويات المختلفة حتى يتمكن من أداء الألحان أداء جيداً ومناسباً.

كذلك التسويات غير التقليدية العالمية فإنها تظهر براعة العازف فى الأداء على الكمان، وتظهر أيضاً جمال وروعة النطاق الصوتى للآلة فى نطاق غير عادى للحدود الصوتية لهذه الآلة.

وعلى ذلك ترى الباحثة ضرورة إلقاء الضوء على هذه التسويات غير التقليدية لأنها تنمى للمهارة التقنية لدى أى عازف.

فوائد البحث

توصلت الباحثة من خلال العرض السابق إلى ما يلى:

هناك تشابه كبير فى التسويات لأوتار

الغربية (دو — صول — رى — — —
صول). ولكن تعلو بعدا كاملاً.

ويمكن القول بأن تغيير التسوية في الموسيقى العالية يرجع إلى زيادة حدود الآلة الصوتية مثل التسوية. (مى — لا — — — رى — رى). عند المؤلف الإيطالي وعازف الكمان أنطونيو لوالى.

كذلك تسوية (مى — لا — رى — فا# أو صول b) في السمفونية الأولى للفرانز برنولدباكس، وفي حياة بطل لريتشارد شتراوس، ورقصة سيمفونية لبول هينديمت.

أما التسويات التي تخفض فيها الحدود الصوتية مثل التسوية (مى — لا — فا — — — دو) في السوناتا الغامضة لبيرونارينى، التسوية (مى b — لا — — — رى — صول) في رقصة المقابر لسان سانه، والتسوية (رى — لا — — — رى — صول) في الطائر الناري لجوستاف مالر فتري الأوتار مطلقة فمثلاً.

في التسوية العالية غير التقليدية (رى — لا — — — رى — صول).

— وفي رأى الباحثة أنه تم خفض الوتر مى إلي رى حتى يكون الأداء على وتر واحد لأن السرعة (سرعة الشكل الإيقاعي (التربيل كروش / ليجاتو فى قوس واحد.

لذلك فإن الأداء على وتر الرى (فلاو تاتو) بهذه السرعة يكون أسهل.

حيث بدأ بنغمة رى ولكى تؤدي (الفلاتاتو) لابد من عنق الدرجة الرابعة (أى وضع الأصبع الثالث على وتر الرى (تسوية غير تقليدية) حتى تكون نغمة صول — وذلك إذا كانت التسوية غربية تقليدية فإننا سنضع الأصبع الأول على نغمة رى تسوية تقليدية على وتر (لا) وفي هذه الحالة يستخدم وتران ولكن بخفض وتر المى إلى رى يكون البداية على وتر الرى وكل الجملة تؤدي على وتر واحد).

— رأى الباحثة في الغرض من استخدام التسوية العالية غير التقليدية . (مى b — لا — رى — صول) كان مقصوداً به استخدام أوتار مطلقة في مسافة الخامسة الناقصة بدلاً من استخدام العنق بالإصبع الثانى على الوضع الثالث على وتر رى والأصبع الأول مى b على وتر لا (تسوية تقليدية).

المراجع	مراجع أجنبية
١ - سميرة صلاح - التسويات المختلفة لآلة الكمان العربي بمصر رسالة ماجستير غير منشورة - وزارة الثقافة - أكاديمية الفنون - المعهد العالي للموسيقى العربية ١٩٨٨م.	5 - Grov's Dictionary of Music and Musicans volume VII..
٢ - محمد عصام عبد العزيز - دور آلة الفيلولية في النحت العربي - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الموسيقية - جامعة حلون - القاهرة ١٩٨٤م.	6 - She Am. Nelson . In- struments of the orchestra . M. Norton New York 1972 .
٣ - منير سعد خليل - ضبط أوتار آلة الكمان - مشكلات وكيفية التغلب عليها رسالة ماجستير غير منشورة - المعهد العالي للموسيقى العربية - أكاديمية الفنون ١٩٩٦م.	
الكتب	
٤ - محمود كامل تنوق الموسيقى العربية - اللجنة الموسيقية العليا - القاهرة ١٩٧٥م.	

المتابعات

(الكتاب)

محمد عثمان جلال

بين

الترجمة الأدبية والإبداع

د. إيمان السعيد جلال *

من منا لم يستمع في طفولته إلى حكاية من حكايات «العيون اليواقظ»، حكاية الدبة وصاحبها، أو حكاية الثعلب وكرم العنب أو حكاية الدجاجة التي كانت تبيض ذهباً، أو حكاية نصيحة الفلاح لأولاده بأن يكونوا يداً واحدة.... وغيرها عشرات الحكايات؟

أتصور أنه لا يوجد من لم يستمع إلى مثل هذه الحكايات، ويشغف بها. فإذا أتبعنا سؤالنا عن هذه الحكايات بسؤال عن صاحبها فإننا لن نجد كثيرين يعرفونه، وربما تصور البعض أنها من المأثور الشعبي. والحقيقة أنها حكايات ذات مغزى أخلاقي، صاغها الأديب الفرنسي المشهور جان دولا فونتين La Fontaine (١٦٢١ - ١٦٩٥) معتمداً على حكايات إيثوب اليوناني .. ثم نقلها إلى العربية بعد ذلك بقرنين من الزمان محمد عثمان جلال (١٨١٨ - ١٨٩٨).

* مدرس بقسم اللغة العربية بكلية الآلسن - جامعة عين شمس .

من حياته وطاقاته فى الوظائف الحكومية «التي لم يخرج عمله فيها عن دائرة الترجمة» لكنه كان يترجم نصوصاً حكومية – مدنية أو عسكرية – لا تحتاج إلى من يمتلك موهبته وإمكاناته.

وقد نُظر إليه باعتبار الوظيفة الحكومية التي كان يشغلها، وحدد قدره من خلالها، بل إنه هو نفسه كان حفيظاً بما شغله من مناصب رفيعة، كان آخرها عمله قاضياً بالمحاكم المختلطة – وحرص على تسجيلها بدقة فى ترجمته التي استكتبه إياها على مبارك فى خطه التوفيقية.

لكن الرجل قبل كل شيء فنان، وهو واحد من بعض تلاميذ رفاة الطهطاوى الذين يمكن أن يوصفوا بهذه الصفة ويمثل هؤلاء التلاميذ مرحلة من مراحل التطور فى النهضة الأدبية؛ فقد اتقنوا اللغة الفرنسية، واطلعوا على الأدب الفرنسى، وكانوا يمثلون أول لقاء بينه وبين الأدب العربى فى مطلع النهضة المصرية الحديثة. ويتجسد إدراكه لمعنى الفن فى اختياره الوامى لما يترجمه من أعمال بخاصة المسرحيات التي احتلت خشبة المسرح سنوات طويلة كما أغرت المترجمين بإعادة ترجمتها وتقديمها للمشاهدين فى البلاد العربية جميعاً .. وهذا الاختيار يعكس رقى حسه الفنى فيما ينتخب للترجمة، بالإضافة إلى إدراكه

ومحمد عثمان جلال أنيب ومترجم ، وواحد من أولئك النجباء الذين تخرجوا فى مدرسة الألسن فى عهد مؤسسها وناظرها رفاة الطهطاوى، وهو نموذج متميز لتلاميذ رفاة، ويعد امتداداً داعياً لخطه أستاذه التي أسس من أجلها مدرسة الألسن سنة ١٨٢٤، وقام الترجمة سنة ١٨٤١.

وعثمان جلال رجل من رجال النهضة، وهو إن لم يكن له مشروع حضارى خاص، فقد كان خيطاً أساسياً فى نسيج المشروع المتكامل الذى صاغه رفاة الطهطاوى للنهضة فى القرن التاسع عشر، والذى يعتمد بشكل أساسى على الترجمة . فتركز إنجاز عثمان جلال فى مجال الترجمة الأدبية، ونقل إلى العربية عيون الأدب الفرنسى، وهو بالإضافة إلى ذلك رجل إصلاح وصاحب رؤية فى تنقيف الشعب وتهذيبه.

وكان بعض الظلم قد لحق بعثمان جلال، فأعرض عنه بعض الدارسين، وركز الآخرون جهودهم فى تناوله باعتباره واحداً من أبرز رواد المسرح المصرى فى القرن التاسع عشر. لكن قراءة إنتاجه المتنوع ومحاولة الإلمام بأبعاد دوره فى النهضة المصرية الحديثة تثبت أن له بوراً أكبر من ذلك.

على أن الظلم الذى لحق بعثمان جلال يرجع – بدايةً – إلى أنه أهدر شطراً كبيراً

سنة ١٨٦٩ مشاركة مع إبراهيم الميخلى. وإذا كانت الظروف هي التي فرضت على مصر أن تنشأ صحافتها حكومية تتحدث بلسان الحكام، وتناصر سياستهم، وتشيد بأعمالهم، فقد قام المصريون بمحاولات نجح معظمها فى تخفيف الطابع الحكومى الجاف لهذه الصحف، كما نجحوا فى إخفاء الطابع المصرى عليها، فكانت تمهيداً للصحافة الأهلية.

تعد صحيفة «نزهة الأفكار» ثانياً الصحف الأهلية المصرية بعد صحيفة «وادي النيل»، التي كان يصدرها عبد الله أبو السعود - وهو واحد من خريجي مدرسة اللسان المتميزين - غير أنها تتفوق عليها فى استقلالها عن دعم الحكومة، وقد امتازت «نزهة الأفكار» بجرأتها فى النقد، وتطرقها فى عرض آرائها التحررية إذ توسع صاحبها فى تطبيق مبدأ حرية الصحافة إلى الحد الذى رأت معه حكومة الخديو إسماعيل أن تغلق الصحيفة بعد العدد الثانى:

وإذا كان هذا الإغلاق المبكر قد أدى إلى ضعف تأثيرها وانتهاء دورها. فإن مجرد المباشرة من جانب صاحبها تحسب لها بالتقدير.

أما المجال الرابع الذى يعد عثمان جلال واحداً من أبرز رواده فهو التأليف المسرحي

لمطالبات عصره واحتياجات مجتمعه السامى نحو النهضة بعيداً عن الإثارة السياسية أو الدينية.

وإذا حاولنا أن نصف الرجل فلا بد أن نحدد المجالات التي اقتحمها بريادة وشجاعة واقتدار، وأولها ترجمة الشعر الأجنبي إلى اللغة العربية، فإنه يعد بحق رائداً فى هذا المجال، وكان العرب قديماً، زعبر قرون طويلة تتجاوز ثلاثة عشر قرناً يعرضون عن ترجمة الشعر الأجنبي مكتفين برصيدهم الضخم من هذا الفن فنقل عثمان جلال إلى العربية أناشيد بوالو فى فن الشعر، كما نقل حكايات لافونتين الناطق معظمها على لسان الحيوان فى عيونه اليواظ.

أما ثانياً المجالات التى تحسب له الريادة فيها فهو تمصير الألب الفرنسي حيث نقل إلى العربية عدداً غير قليل من المسرحيات منها بعض كوميديات مولير وتراجيديات راسين، بالإضافة إلى ترجمة رواية (بول وفرجينى) لبرناردين دى سان بيير ولم يكتب عثمان جلال بالترجمة بل بلغ بمحاولته التمصير مبلغاً بعيداً يقارب إعادة الإنتاج فى ضوء البيئة والتقاليد المصرية.

وثالث المجالات التى كان عثمان جلال رائداً فى اقتحامها هو مجال الصحافة الأهلية عندما أصدر صحيفة «نزهة الأفكار»

الأسن سنة ١٨٤٠ عندما اختاره ناظرها رفاعة الطهطاوى مع واحد فقط من زملائه بمدرسة المبتدئين للدراسة بها، وهى فرصة لا يمنحها الطهطاوى إلا المتميزين من تلاميذ مدارس المبتدئين فقط . وكانت الدراسة بالأسن تمتد إلى خمس سنوات قد تزداد إلى ست .

وكان التحاقه بالأسن يعنى أنه يعد للعمل فى مجال الترجمة إذ أن خطة الدراسة بالمدرسة عند إنشائها، كانت إعداد المترجمين للمصالح الحكومية، وأن يؤسس من خريجها قلم للترجمة.

تلقى عثمان جلال بالأسن - وفق ما ذكر فى ترجمته - علوم اللغة الفرنسية والعربية بالإضافة إلى العلوم الرياضية والطبيعية كما حفظ عدداً من دواوين الشعر العربى لابن الفارض وابن معنوق والبرعى وابن سهل وحفظ الهمزية، وبعضها من خزائن الأدب وحلبة الكميت، وبانت سعاد كما غذى عثمان جلال رصيده اللغوى بالإطلاع المستمر على أداب اللغتين العربية والفرنسية.

وقد أتت إدارة مدرسة الأسن لطلابها بكتب من فرنسا فى روائع الادب الفرنسى وفى التاريخ لرفع مستوى الطلاب لغوياً وثقافياً وكانت المدرسة تلزمهم بجانب الإطلاع بترجمة بعض هذه الكتب، ويتابعهم

وله فى هذا الشأن مسرحية لم تكتمل فصولها عنوانها: « الفخ المنصوب الحكيم المنصوب » بالإضافة إلى مسرحية « الخدامين ».

من أجل ذلك كله فإننا نقول إن الرجل تعرض لبعض الظلم حين انحسرت شهرته فى أنه واحد من أبرز رواد المسرح المصرى، فإن نوره - كما نرى - يفوق ذلك كثيراً.

وإذا كان معظم انجاز محمد عثمان جلال ينور فى إطار الترجمة فإن ذلك لم يكن غريباً فى عصره، بل إنه كان يلجى حاجة ثقافية وحضارية ماسة. وقد أعد منذ بداية حياته التعليمية لى يكون مترجماً؛ فقد بدأ حياته التعليمية على الطريقة السائدة فى عصره فى الكتاب، فقرأ القرآن الكريم، وأفاد من ذلك كثيراً على المستوى اللغوى. وفى السابعة من عمره التحق بمدرسة قصر العينى للمبتدئين، وكان واحداً من أولئك المصريين المحظوظين الذين أتيح لهم - بالواسطة - الالتحاق بهذه المدرسة وسط أغلبية من أبناء الأجانب فى مصر من شراكسة وأكراد وأرناؤوط وأرمن. واللافت للانتباه أن مواد الدراسة تركزت على تعليم اللغات العربية والتركية والفارسية بالإضافة إلى بعض العلوم الإنسانية والطبيعية والرياضية.

وانتقل عثمان جلال بعد ذلك إلى مدرسة

فى هذا العمل أستاذهم رفاعة الطهطاوى ويراجع لهم ما ترجموه ويعدده للنشر . وثقافته الأدبية، وإدراكاً لخطأ أستاذه رفاعة الطهطاوى .

والخلاصة أن عثمان جلال أثقن اللغات الثلاثة التى يحتاج إليها عصره: العربية والتركية والفرنسية. وكانت الإدارة الحكومية والحياة الثقافية تحتاج إلى أمثاله ممن يجيبون العربية والتركية. أما الفرنسية فقد احتاجت الدولة إليها فى معاملاتها مع فرنسا التى توثقت صلاتها بمصر فى ذلك الوقت بالإضافة إلى الاحتياجات الثقافية لأمة نامضة بدأت علاقتها بالثقافة الفرنسية قبل ذلك بما يزيد على نصف قرن.

لم يخرج عمل عثمان جلال فى الوظائف الحكومية التى تقلدها كثيراً عن دائرة الترجمة، وقد تنقل فى الدوائر الحكومية المختلفة فالتحق عقب تخرجه بقلم الترجمة سنة ١٨٤٥، ثم عمل مترجماً بقلم الكورنيتينا، ثم بددسة الطب ، ثم بمجلس

التجار، ثم بقلم الوقائع، ثم بضبطية مصر، ثم بديوان الواردات، كما عمل مترجماً بديوان البحرية والجهادية، وأخيراً عمل قاضياً بالمحاكم المختلطة منذ ١٨٨٨ حتى أحيل إلى التقاعد سنة ١٨٩٥.

كم غبى مذبذب يتوارى وإذا بان بان وهو مرأى لا إلى هؤلاء إن نسبوه يجوده ولا إلى هؤلاء ولولبير ترجم كذلك مسرحية الثقلان Les Facheux إلى زجل عامى ، ونشرها سنة ١٨٩٦ .

وفى إطار عمله الحكومى قام بترجمة عديد من النصوص الحكومية بخاصة أثناء عمله بديوان البحرية والجهادية. لكن كان شغوفاً بترجمة الأدب استجابة لحسه الفنى،

الحكايات العشرة الباقية فنقلها إلى الزجل العامي. وتمتاز هذه القطع الشعرية والزجلية بأنها قصيرة، وذات مغزى أخلاقي يصلح لكل زمان ومكان، وهذا ما يضمن لها الخلود... وهذا نموذج لحكاياته الشعرية:

حكاية السلحفاة والأرنب:

حكاية ترجمتها بالعريسي

في سلحفا تسابقت مع أرنب

وحداً حداً على سفح الجبل

وجعلا جعلاً لأول وصل

فاستغرق الأرنب نوماً واتكل

على قوى سرعته فما اتصل

والسلحفاة نوامت في الجد

فوصلت إلى أصول الحد

وصحا الأرنب جاء يسعى

رأى هناك السلحفاة ترعى

قال لك الجعل وكل الأجر

كم غافل عن رحمة لا يدرى

سعيته يا لخطاه في أعظم كد

وهكذا في السعي من جد وجد

كما نقل إلى العربية شعراً بعضاً من

أناشيد الشاعر والناقد الفرنسي المعروف

بوالو Boileau ت ١٧١١ في فن الشعر،

ويبدو أن عثمان جلال وجد مثيلاً للعادات السلبية التي تعالجها هذه المسرحيات في مجتمعه، فأتى أن ينقلها مراعيًا أن تأتي في إطار شعبي مصري يناسب صورة الحياة في بلاده.

أما راسين Racine (١٦٣٩ - ١٦٩٩)

فقد ترجم له ثلاث تراجميات نشرها في كتاب «الروايات المفيدة في علم التراجيكية» سنة ١٨٩٢، ونقلها إلى الزجل العامي، وهي مسرحيات: استير Esther وايفيجيني Gphigenie ، وإسكتنر الأكبر Alexandrd Le Grand .

كما نقل إلى العربية القصص المقتلة بقبود المحسنات رواية بول وفرجينى لبرناردين دى سان بيير Bernardin de Saint - Pierre وأطلق عليها «الأماني والمنة في حديث قبول نورديجنت».

وإلى العربية نقل كثيراً من حكايات لا فونتين الرمزية الوعظية الناطق معظمها على لسان الحيوان في كتابه «العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ» وقد كانت من أوائل الأعمال الأدبية التي ترجمها، لكنه تعثر في نشرها، ولم يقدر لها أن تنتشر إلا سنة ١٨٩٥. وقد نقل منها إلى العربية مائتي حكاية، منها ١٩٠ حكاية شعراً عربياً، معظمها أراجيز، تذكر بتلك الأراجيز التعليمية المشهورة في الثقافة العربية. أما

نشرها في مائة بيت في مجلة روضة المدارس المصرية في العدد السابع من السنة السادسة (١٥ ربيع الآخر ١٢٩٢) (وهي تقابل سنة ١٨٧٦). تحت عنوان «أرجوزة في فن الشعر».

وهي أرجوزة تعليمية توجه إلى قواعد الشعر كما يفهمها الكلاسيكيون. وقد تناولت قضايا شعرية عدة منها : الطبع والصنعة، والوزن الشعري، ومن هو الشاعر، وما التجربة الشعرية وهل هناك إلهام في الشعر، وصعوبات نظم الشعر، وتكوين الشاعر ثقافياً، والصدق الفني، والتمسك بالوزن، والبعد عن الابتدال، والحرص على الوحدة العضوية وعلى حسن التشبيه والخيال.

وقد تصرف عثمان جلال في الأرجوزة بما يلائم الذوق العربي في فهم الشعر ويوافق مفاهيم النقد العربي في إنتاج الشعر في عصره، وانتهى في قصيدته إلى مدح الخديو.

وهذه بعض أبيات الأرجوزة :

ولا تكن فيما نظمت (متبذلاً)

واختمه بالحكمة أو ضرب المثل

وانتبه به من كل سهل ممنوع

إذا رآته الحاسدون تقتنع

وكن على الوزن حريصاً ممسكاً

فهو لاج البدن عد منسكاً

وقدم الفكر وأخر القلم

فإنه من غير مكر ما انسجم

وحس التشبيه في الأوصاف

وما استطلعت مكن القوافي

تطو سنانيا بيتك انتظاماً

وبغره يبتسم ابتساماً

وكلمة لغير ما قصد وضعت

له إذا ما استعملت ما نفعت

وقد أفضت به تجربة ترجمة روائع الأدب الفرنسي وتصديرها إلى إنتاج بعض الأعمال الأدبية، فتحت عنوان «النكات وياب التيارات» نشرت له مجلة «روضة المدارس المصرية» مسرحية بعنوان «الفخ المنصوب للحكيم المنصوب» ملحقة بالعدد الثالث للسنة الثانية (١٥ صفر سنة ١٢٨٨ هـ، يوافق سنة ١٨٧١)، وكانت هذه المسرحية نموذجاً من النماذج التي يريد أن يوافي بها المجلة ضمن كتاب النكات وكانت الخطة أن تنشر قصول المسرحية منجمة على أكثر من عدد، لكن المجلة اكتفت بعددين غير متوالين، وتوقف النشر وربما يرجع ذلك إلى حوارها العامي الذي يميل إلى كثير من التعبيرات العامية المصرية الحريفة التي لا تلائم مجلة تربوية كروضة المدارس.

ووضع عثمان جلال بعد ذلك بسنوات ملهاة أخلاقية من تأليفه عنوانها «الخدامين» ناقش فيها مشكلاً من أشكال الانحراف في

المجتمع، وانتقده بعنف من خلال استعراض حيل المخدمين وخضوع الخدم لسيطرتهم. وهي مسرحية زجلية نشرت بعد وفاته في سنة ١٩٠٤.

وله كذلك مجموعة من الأجزاء أبرزها حملان من الزجل أولهما في الأزهار وثانيهما في المأكولات... يقول في مفتح الأخير منهما:

يادلل الأكل يا حوايى الصنيعة

قم وسلم لى علي الجبنة الطرية

قم وسلم لى على العيش المقصر

والقورمة والشورومة والمحمر

وإن خرم مخك من السرسوب عمر

وإن فضل شيء قم وعبيه في

الطقية

وله كذلك من الأجزاء الاحتفالية مذكرة عن تاريخ ولاية مصر بداية من محمد على مروراً بأبنائه وأحفاده ممن حكموا مصر، مؤرخاً لإنجازاتهم لكنه خص محمد علي بكثير من التمجيد لتمييز إنجازاته وروفتها.. يقول مثلاً في هذا الدور عن محمد على

حط درس الأسنة في الأزيكية

وأبو زعبل محل التجهيزية

مدرسة دمياط لضباط البيادة

في طرده له مدرسة للطوبخة

ودروس الطب له في قصر عيني

مدرسة بلاق كانت هندسية

قصر في الجيزة لضباط السوارى

والرجال فيها نقاوة من شباب

والمصاريف كلها والأكل ميسرى

ما على التلميذ سوى حفظ الكتاب

وله كذلك أرجوزة من الشعر بسيط اللغة

عنوانها «السياحة الخديوية في الأقاليم

البحرية» وهي أرجوزة في اثني عشر باباً

ومقدمة وخاتمة أرخ فيها رحلة استمرت

خمس وأربعين يوماً في أقاليم مصر،

صحب فيها الخديو توفيق وهي لا تتجاوز

الإشادة والتمجيد والدعاية . وقد شرها

سنة ١٨٨٠.

وإذا استثنينا مثل هذه الأعمال المرتبطة

بمناسبات خاصة لأن مستواها الفني لا

يرقى إلى درجة الإبداع ، فإننا يمكن أن

نتوقف عند إنجازات عثمان جلال ببعض

التعليقات:

(١) أن الألب بالنسبة لعثمان جلال -

كما هو بالنسبة لبعض معاصريه من رجال

التنوير - لم يكن مجرد متنفس، بل إنه منبر

للتعبير عن إراهم في القضايا المختلفة

ومناهضة استبدال السلطة والتعبير عن

ويقول كذلك فى مقدمة كتاب «النكات وىاب التياترات»: «ليس القصد من هذا الكتاب، ولا الدخول فى هذا الباب مجرد سرد ما ورد من النكات، وما فيها أو سمع من المضحكات، بل جل المرام مراعاة ما فيه الفائدة من الآداب، وما يؤدى استماعه إلى التحصيل والاكتساب».

إلى أن يقول : «هذا ولقد التزمت أن أجمع ما أراه من التياترات الأوروبية ما احتوى على النكات الشهية، فإن الكتب التى من هذا القبيل فى كل جيل ما جعلت إلا لتهذيب الأخلاق، وتركبة العقول على الإطلاق، فلا تتظر المضحك منها بنظر ساخر، فما هو إلا قول شاعر وفعل ساحر».

(٣) أن مستوى التعبير اللغوى الذى استخدمه عثمان جلال يعبر عن إدراكه لأنوات العمل الفنى من جانب، وعن اتجاهه التعليمى التهذيبى من جانب آخر، ذلك أنه مال إلى بساطة اللفظ، سواء تحرى استخدام المستوى العامى أو المستوى الفصحى البسيط، أو جمع بينهما، وقد حاول كثيرون أن يعللوا لميل عثمان جلال إلى العامية المصرية فقال لويس شيخو: إن عثمان جلال كان يحب اللغة العامية المصرية «تاريخ الآداب العربية فى القرن التاسع عشر» ٩١/١ .

وعزاه العقاد إلى مصريته الواضحة التى لم يزع عنها قط ولم يتأثر فكره أو

الرأى بشكل غير مباشر، بعد أن فشل التعبير المباشر فى الصحافة ، كما قدم من خلال الأدب نقداً للمجتمع وكثير من عاداته البالية.

(٢) وضوح الاتجاه التعليمى التهذيبى فى كل ما ترجم عن الأدب الفرنسى من مسرحيات، وكذلك فى حكايات لا فونتين. فقد اقتصر فى اتصاله بالثقافة الفرنسية على التقليدى من كلا سبكيات الأدب الفرنسى التى تنتمى للقرن السابع عشر - باستثناء رواية بول وفرجينى التى تنتمى إلى القرن التاسع عشر - وأعرض عن إنتاج معاصريه من الرومانسيين فى القرن التاسع عشر، لما وجده فى تلك الكلاسيكيات من تجاوب مع الاتجاه الأخلاقى المحافظ السائد فى بيئاته، فترجم للأفونتين وراسين وموليير وبوالو، وهم أصحاب أشهر الأعمال الكلاسيكية فى القرن السابع عشر التى تحافظ على النظام الاجتماعى وتحترمه.

وقد كتب غير مرة فى مقدمات أعماله المترجمة مؤكداً اتجاهه التعليمى التهذيبى .. من ذلك مثلاً ما جاء فى مقدمة كتابه «الأربع روايات من نخب التياترات» : «إن التياترات موضوعة للتعليم والتأنيب والتربية والتهذيب.. وإن أوروبا ما اتخذتها عن قريب.. وذلك لما فيها من تعليم الصبيات وتدريب الشبان.. وما المضحك إلا من باب الهزل المقصود به الجد، واللعب الذى باطنه الكد»

بالحيوية والسخونة ولا تخلو من حلوة، بالإضافة إلى أنها تمكن الكاتب من الإيحاء بها في كثير من الأحيان.. إنه يرى أن العامية أنسب للدراما ولذلك يقول عن تراجيديات راسين التي نقلها إلى العربية: «اتبعت أصلها المنظوم، وجعلت نظمها يفهمه

العموم ، فإن اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام «العامية عنده أنسب فنياً للعمل الدرامي، وهي أقرب إلي النفوس لأنها أقرب إلى الأقهام. وهو يريد أن يقدم أدباً شعبياً، وليس أدباً للصفوة، وأن يجعل من المسرح فناً شعبياً مصرياً له رسالته الاجتماعية.

وقد اتجه المسرح في عصره إلى عامة الناس بعد أن كان فناً خاصاً بالصفوة، يقدم في الأوبرا فقد خرجت الفرق المسرحية إلى الشعب ولم تجد بداً من أن تقدم لهم ما يفهمونه ويتجاوبون معه. وقد كانت بساطة اللغة وحيويتها وتعبيرها النقيض عن الأحداث جانباً مهماً في هذا الشأن.

إن هذه السطور لا تعدو أن تكون إطلالة طائر مطلق على إنجاز الأديب المصري، وأحد أبرز أعلاة الترجمة الأدبية في النهضة المصرية الحديثة - محمد عثمان جلال - لعل الجادين من السحير يجدون في تراثه ما يستحق منهم التمرس والدرس المتأنية

نوقه بالثقافة الأوروبية فقال «لم يخرج عن مصريته حين ترجم أواقتبس، ولكنه بقي مصرياً ، وبقى كما هو على طبيعته، ونقل موليير ولافونتين إلى تلك البيئة المصرية » [شعراء مصر ويثباتهم في الجيل الماضي. ص ١١٢].

أما طه حسين ففسر ميل عثمان جلال إلى العامية عندما عرب عيون الأدب الفرنسي بأن فصحي عصره كانت من الركافة والجمو- بحيث أنها لا تحتمل أن يترجم إليها الأدب الفرنسي الذي يمتاز بالحيوية. وكانت العامية أقدر على التعبير عن حيويته، بخاصة أن عثمان جلال لم يكن على حظ وافر من إتقان الفصحى التي تنتمي إلى عصور ازدهار اللغة - كما يرى د طه حسين- والتي كان من الممكن أن تسويع حيوية الأدب الفرنسي لو أنه كان يتقنها. [حافظ وشوقي ص٤].

على أننا يمكن أن نتصور أن عثمان جلال مال إلى بساطة اللغة لأنه يريد لما يترجمه أن يصل إلى الشعب، والشعب في مصر كان محدود الثقافة، قليل الحظ من الاستنارة

ربما كان ذلك هو السبب، لكن المؤكد أنه كان يرى أن العامية أنسب للدراما كوميديّة كانت أم تراجيدية وقد ساعده نكاؤه وخفته ظله على أن يفجر طاقات العامية التي تتمتع

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدي

لا أيها المشاهد الكريم ،
 فنحن نقدم إليك بعض الألعاب المشوقة
 فوق القمر، تحت البحور ،
 في الفردوس أو الحميم .
 تقول في أى شىء تخصصت ؟
 أى المجالات تعلمت ؟
 البعض يقول : أدب
 والبعض يقول : علوم ،
 فى فجر الألفية الثالثة
 كلنا متضامنون ،
 كلنا متكاملون .
 لابد من « كلمات » نصوغ بها الأشياء ،
 مصطلحات تدعمها ،
 تكنولوجيا تصونها ،
 وعلم يثريها .
 نبع العلوم ، منجم الذهب
 تلك شيمنا ..
 بفرضياتنا ، باستنتاجاتنا ،
 بكلماتنا الدقيقة وشروحنا
 بلغة موزونة محسوبة ،
 مكتوبة ، مرسومة ،
 سلسلة ، ملؤها المعانى
 تصوغ قوانين وبنى
 ليست علما محضاً ..
 هيا نتعاون
 من أجل التنوع
 من أجل الحداثة
 من أجل التضامن .
 شعار عامنا هذا
 سينوم أبى الأبدىين :
 علم وحقائق
 آداب ووقائع .

يا للمنطق، والرؤية الجمالية..
 أحلام وخيال
 ذكاء فريد، بلاغة تعبيرية ..
 * * *
 أى سنة هى وفى أى المواسم؟
 هو ضوء القمر، الربيع..
 الكون بأسره
 بسط على الشاشة أمام ناظرينا
 حيث أرى ،
 وأصغى إلى شعراء ،
 كتاب وعلماء ..
 مواهبكم متضافرة ..
 تبحثون
 نسير على خطاكم ،
 تطلون
 نضع نحن النتائج ،
 وقائع ونتائج، نستوعبها
 فى العمل ، فى المنزل نستخدمها ..
 سجل البشرية والحضارة
 يضم جميع الأمم ،
 والتصورات والمفاهيم .
 المجد لحسن البيان ، للفضول ،
 للدقة والوضوح ،
 فجذب الانتباه
 لا يكفيه عرض أو إثبات
 لابد من رسم وتلوين ..
 بهذه الروح المتناغمة
 نصل لاشك إلى فكر ومعرفة .
 يحيا جول فيرن وديدرو
 جورج بيريك وريشوليو .
 أما زال هناك التباس ؟

أدب وعلوم قصيدة بالفرنسية

د. نفيسة عليش *
ترجمة: د. كاميليا صبحي *

فى سيارة أو شاحنة
فى قاطر أو طائرة
أشاهد القناة التلفزيونية الخامسة
فماذا أرى ؟
أكاديمين فى مجال الآداب
أكاديمين فى مجال العلوم
يتبعون منذ سنين
مقاعد متساوية.
أجدل هو عن الماضى والحاضر ؟
أم تعريف
بكتاب وعلماء ؟
بوفون، بروتون،
أراجون، سان سيمون،
مارى كورى، لو تريامون.
أراكم فى حيرة ..
وهذا أمر مفهوم.
تذكرون أسماء،
تخططون، تبرهنون،
الابتكارات .. تعددون.
يالها من اكتشافات واختراعات
يا له من نظام وثوق،

* أستاذ الأدب الفرنسى بقسم اللغة الفرنسية - كلية البنات - جامعة عين شمس .
* أستاذ الأدب الفرنسى المساعد بقسم اللغة الفرنسية - كلية الآلسن - جامعة عين شمس

Il faut des "mots pour le dire",
Le lexique pour le maintenir,
La technologie pour l'entretenir,
La science pour l'enrichir.
Puits de sciences, mines d'or,
Nous le sommes.
Avec nos hypothèses et nos déductions,
Avec nos mots exacts et nos applications,
Avec une langue mesurée et calculée,
Avec une langue écrite et dessinée,
Avec une langue facile et animée,
Nous formulons nos lois et nos structures
Qui n'appartiennent pas aux sciences pures.
Ecoutez bien nous voulons collaborer
A la Diversité,
A la Modernité,
A la Solidarité.
C'est le slogan de cette année
Qui maintiendra jusqu'à l'éternité
La science et les vérités,
La littérature et les réalités.

Je vois, j'entends
Poètes, auteurs, savants
Vos facultés maîtresses sont en collaboration.
Vous cherchez et nous suivons,
Vous analysez et nous concluons.
Les faits et les effets, nous les concevons.
Partout, au labo, à la maison, nous les utilisons.
Et pour enregistrer l'histoire de l'humanité et la civilisation
Il y a de toutes les nations
Avec, toutes les conceptions et les notions.
Vive l'éloquence, vive la curiosité,
Vive la précision, vive la clarté.
Et pour attirer plus notre attention
Il ne suffit pas d'étaler et de prouver.
Il faut dessiner et colorer.
Avec cet esprit nuancé
Vous aboutissez certes à un savoir, à une pensée.
Vive Jules Verne, Vive Diderot,
Georges Pérec et Richelieu.
N'y a-t-il pas toujours une confusion.
Mais non chers spectateurs,
Nous présentons quelques jeux fort intéressants.
Sur la Lune ou sous la Mer,
Au Paradis ou à l'Enfer
Quelle est donc, vous dites, votre spécialisation ?
Quelle est donc votre formation ?
Littérature disent les uns.
Science diront les autres.
A l'aube du III^e millénaire
Nous sommes solidaires,
Nous sommes complémentaires.

Littérature et sciences

Dr. Nefissa Eleiche *

Dans un wagon ou dans un avion,
Je regarde la chaîne cinq de la Télévision
Que vois-je ?
Académiciens des Lettres,
Académiciens des Sciences,
Installés depuis des années
Dans des fauteuils de même dimension
Est-ce un débat sur le passé et le présent ?
C'est peut-être la présentation
De quelques auteurs et quelques savants ?
Buffon - Breton,
Aragon - Saint Simon,
Marie Curie - Lautréamont.
Faites-vous une confusion ?
Ah, oui, je comprends.
Vous citez des noms,
Vous tracez des plans
Vous donnez des démonstrations,
Vous énumérez les créations.
Que de découvertes ! Que d'inventions !
Quel ordre ! Quel goût !
Quelle logique ! Une véritable esthétique.
Je constate la rêverie et la fiction,
La rare intelligence et la belle expression.
Il s'agit de quelle année ? C'est quelle saison ?
Au clair de La Lune ! Et au Printemps !
Certes c'est tout le Cosmos sur l'écran.

* - Professeur de littérature française- Département de langue
et de littérature française – Faculté de jeunes filles – Université Ain – Chams
Présidente de l'Association Egyptienne des professeurs de français.

ملخص أدوار المتخاطبين في رواية «جوزيف أندروز» لفيلدينج

د. أمين الرباط *

استقادت الدراسات الأدبية كثيراً من الأعمال الحديثة التي أُجريت في مجال اللغويات، وعلى الرغم من أنه مازال هناك اتجاه سائد بين بعض نقاد الأدب في تجاهل أو التقليل من شأن المحاولات التي يبذلها علماء اللغة المعاصرون في تطبيق نظرياتهم واكتشافاتهم على دراسة وتفسير النصوص الأدبية، فسوف تظل حقيقة التحليل اللغوي للامع مثل النحو والمفردات والخطاب تقدم أساساً مرضياً لمناقشة الأعمال الأدبية. لقد كانت هناك خطوات هامة منذ الستينات في مجال الدراسات اللغوية للنصوص الأدبية.

ولقد كان علماء الأساليب في الستينات والسبعينات مشغولين أساساً بموضوعات مثل «تعريف الأسلوب»، «فصل الكلمات أو العبارات التي تخرج عما هو مألوف في عالم النحو، والمعجم والأصوات - فصلها عن الشفرات التي كانت تتميز بها بعض النصوص الأدبية، خاصة الشعرية

هذه المقالة تناقش العلاقات الاجتماعية التي توجد بين الشخصيات، كما يعبر عنها النظام اللغوي والحوار والمحادثة، مما يساعد على تحديد الدور والمكانة الاجتماعية لكل شخصية في علاقاتها بالشخصيات الأخرى التي تتواصل معها لغوياً.

لقد تم تحليل حوار مأخوذ من رواية «جوزيف أندروز» في ضوء النظريات اللغوية الحديثة وأدوار المشاركين وتحديد علاقات الشخصيات فيما يتعلق بـ «مبدأ التعاون»، «أسلوب المحادثة»، «نوعية وقواعد السلوك الاجتماعي الخاصة (باللياقة) و (الكرم) و (الاستحسان) و (التواضع) و (تغيير المكانة الاجتماعية) نتيجة لاستخدام ألقاب اجتماعية مختلفة في تعاملهم مع بعضهم البعض وانعكاساتها على أدوار المتخاطبين مما يؤدي إلى ارتفاع مكانة أحدهما أو انخفاضها من خلال استخدامه وتكراره عبارات لغوية لها سمات معينة تعكس تغير هذه الأدوار الاجتماعية.

تعرض هذه المقالة إحصائية للكلمات الدالة على «السخرية»، «الإهانة»، «النقد»، «الأمر»، «التهديد»، «عدم الموافقة»، «الاحتقار»، «الانتهام» استخدام عبارات محرمة وعدد مرات تكرارها للتعبير سلباً أو إيجاباً عن المعاني.

تؤكد المقالة على أن العلاقة الاجتماعية بين الشخصيتين المشتركين في الحوار تتغير وتتقلب رأساً على عقب نتيجة لتفاعلهما اللغوي، وهذا هو جوهر رواية جوزيف أندروز.

* أستاذ الأدب الإنجليزي المساعد بمركز اللغات والترجمة بكلية الآداب والفنون القاهرة .

Leech , G. & Short , M.H. (1981) , **Style in Fiction** (London : Longman) .

Robert c. Stalnaker (1999) : “ Context and content : Essays on Intentionality
in Speech and Thought” Oxford ; New York :
Oxford University Press .

Searle , J.R. (1969) , **Speech Acts : An Essay in the Philosophy of Lan-
guage** , Cambridge , Cambridge University Press .

Searle , J.R. (1976) , ‘A Classification of Illocutionary Acts’ in **Language in
Society** 5, 1. 1-23 .

Short , M. (1989) , ‘Discourse Analysis and the Analysis of Drama’ in R .
Carter & P. Simpson (eds.) **Language , Discourse and
Literature** London , Unwin Hyman , pp. 139-170 .

Simpson , P. (1989) , ‘Politeness Phenomena in Ionesco’s **The Lesson**’ . in R.
Carter & P. Simpson , (eds.) **Language , Discourse
and Literature** , London: Unwin Hyman , pp. 171-
194.

- Firbas , J. (1992) **Functional Sentence Perspective in Written and Spoken Communication** , Cambridge University Press.
- Grice , H.P. (1975) . 'Logic and Conversation' , in P. Cole & J. Morgan (eds.), **Syntax and Semantics** , vol. 3 **Speech Acts** (New York : Academic Press) , pp. 41-58 .
- Hasan , R. (1994) : "The conception of context in Text" in M. Gregory & P. Fries (eds) , **Discourse in society , Functional Perspectives** , Ablex Publishing , Norwood , NJ .
- Jackobson , R. (1960) , 'Linguistics and Poetics' , in T. Sebeok (ed.) , **Style in Language** MIT , pp. 350-77 .
- Katarzyna Jaszcolt (1999) : "Discourse , Beliefs , Intentions : Semantic Defaults and Propositional Attitude Ascription". Amsterdam , Philadelphia : J. Benjamins Pub . Co .
- Ken Turner (2000) : " Semantics / Pragmatics from Different Points of view" , Oxford ; U. K. , New York : Elsevier .
- Leech , G. (1982) 'Pragmatics , Discourse Analysis and Literature' , in **Discourse Analysis : Theory and Application** Proceedings of the Second National Symposium on Linguistics and English Language Teaching . Cairo University , pp. 21-40 .
- Leech , G. (1983) **Principles of Pragmatics** (London : Longman) .

References

- Austin , J.L. (1962) **How to do things with words** Cambridge , Mass : Harvard University Press .
- Brown , R. & Gilman , A. (1960) 'The Pronouns of Power and Solidarity', in T.A. Sebeok (ed.) , **Style in Language** (Cambridge , Mass : Massachusetts Institute of Technology Press) , pp. 252-76 .
- Brown , P. & Levinson , S. (1978) , 'Universals in Language Usage . 'Politeness Phenomena', in E.N. Goody (ed.) Questions and Politeness : Strategies in Social Interaction (Cambridge University Press) , pp. 65-289 .
- Burton , D. (1982) 'Conversation Pieces' , in Carter , R. & Burton , D. (eds.) **Literary Text and Language Study** . (London : Edward Arnold) , pp. 86-115 .
- Christopher Lyons (1999) : **"Deiniteness"**, Cambridge, England: New York: Cambridge University Press .
- Coulthard , R.M. (1977) **An Introduction to Discourse Analysis** , London : Longman .
- Fowler , R. (1981) , **Literature as Social Discourse** , London : Batsford .

VI Conclusion

The descriptive count given above shows that in the course of this verbal interaction Lady Booby threatens the face of Mrs Slipslop seven times only while the latter threatens the face of the former fifteen times . This provides evidence that despite the superior social status of Lady Booby she emerges out of this power game as the inferior party , while her confident interlocutor succeeds in reinforcing her position and emerging in authority . Role relations are reversed and this reversal is realised by changes in the linguistic behaviour of the characters engaged in dialogue or verbal interactions . The impact of this role reversal will continue to influence the shape of relationship between Mrs Slipslop and Lady Booby all throughout the novel . Although the lady dismisses others of her servants like Joseph (despite her secret love for him) she cannot dispense with her waiting-gentlewoman in whom she confides and whom she regards with admiration and awe . In fact it can be said that the reversal of roles and the peculiar quality of social relationships aptly and satirically presented by Fielding through the linguistic behaviour of characters in face-to-face verbal interactions are the very essence of **Joseph Andrews** .

Total number of FTAs 15

* shows that two utterances express the same FTA , the second utterance expressing it in a more emphatic way .

** shows that one utterances expresses two FTAs , one directly , another indirectly . Thus while (15) 'don't shock my ears with your beastly language' .. is a command , as shown by the use of the verb in the imperative mood , it can also be interpreted , indirectly , as an insult . In both cases , the FTA implicated is of the 'bald , non-redressive' type.

*** shows that the FTA is expressed, not verbally , or by means of words ; but paralinguistically , i.e. by means of gesture '... departed in a passion and slapped the door after her' .

+ shows that the request is expressed by the author in the form of a narrative report of a speech act (NRSA) . It is a form which is more indirect than indirect speech . It occurs in 'sentences which merely report that a speech act (or number of speech acts) has occurred , but where the narrator does not have to commit himself entirely to giving the sense of what was said, let alone the form of words in which they were uttered' (Leech & Short 1981 : 323) . Thus (6) 'she wishes she knew her own mind ...' could have , as its direct speech counterpart : 'Please tell me your own mind'.

++ shows that the utterance involves two FTAs paratactically related : the first an indirect accusation of immodesty and the second , 'and I know what I know', an implied threat .

Total number of FTAs 7

B-FTAs directed by Mrs Slipslop against Lady Booby

(6)	Pos. face, (a)	disapproval
(8)	" " "	disapproval
(10)	" " "	ridicule
(13)	" " (b)	mention of taboo topics
(17)	" " (a)	ridicule
(19)	" " "	ridicule
(20)	" " (b)	irreverence
(23)	Pos. face, (a)	ridicule
(27)	" " "	ridicule
(28)	" " "	accusation
(33)	" " (b)	irreverence
(34)	" " (b)	irreverence (non - verbal) ***
(6)	Neg. face —	request +
(28) ++	" " —	threat
(31)	" " —	threat

Acts which threaten or damage the **negative face** of the addressee include requests , commands and threats . Such acts constitute an impingement on the hearer as they encroach on his desire to be free from any imposition .

In the light of the above definitions we can establish a statistical count of the FTAs used by Lady Booby and Mrs Slipslop to show which of them is the more powerful interactant :

A-FTAs directed by Lady Booby against Mrs Slipslop

Number of utterance in extract	Description of FTA		
(11)	Pos. face, (a)		ridicule
(15)	" "	"	insult
(21)	" "	"	criticism
(22, 25) *	" "	"	insult
(4,14)	Neg. face	—	command
(15) **	" "	—	command
(26)	" "	—	threat

further intensified by Mrs Slipslop's threat (31) . This puts Lady Booby in a very weak position , and conversely consolidates the position of Mrs Slipslop . This reversal in the interactive relationship of the two characters is linguistically encoded in the vocative 'mistress' in (29) 'What do you know mistress ?' , which is the only title used in the latter part of the interaction and which , interestingly enough , is used by Lady Booby in addressing her servant .

The reversal of role relations can also be indicated by the number of face threatening acts (FTAs) each participant directs against the other in the verbal interaction . Such FTAs , when used by a speaker , denote the position of relative power he holds over the addressee . Thus if one of the participants in a dialogue uses more FTAs than the other , this will be an indication of the higher position he holds in that speech situation . Before we establish a count of the FTAs by Lady Booby and Mrs Slipslop , we would like to mention the nature or type of acts which threaten or damage 1-the **positive face** and 2-the **negative face** of the addressee .

Brown and Levinson (1978) give a list of acts (quoted by Simpson 1989 : 189) which can threaten or damage the **positive face** of the hearer . 'These acts fall into two categories : (a) acts indicating that the speaker has a **negative evaluation** of the addressee's positive face (include expressions of disapproval , criticism , contempt , or ridicule) : (b) acts indicating that the speaker does not care about the addressee's positive face (include irreverence , mention of taboo topics , including those that are inappropriate in the context , expressions of violent emotions) .

The dialogue reaches a climax when Lady Booby , in her final attempt to assert her authority , threatens to dismiss Miss Slipslop from her house : 'unless you mend your manners , this house is no place for you . 'The servant's retort , however , sets the lady off-balance as it involves two serious threats ; that she knows something which can stigmatise her lady (28) and that she is under no obligation to keep it a secret (31) .

V. Reversal of roles

Role relations are usually linguistically realised by status-marking vocatives including names , titles and deferential honorifics , i.e. terms of address , like 'Sir', 'Mr', 'Mrs', 'Your Honour' ..., which reflect the relative social status of the participants in the interaction . In this extract , where both participants are competing for dominance , such status-designating vocatives are rarely used . The only occurrences are in (1) where Lady Booby calls her waiting-gentlewoman by her last name only , which is an indication of the lady's superiority on the status scale , and (20) where Mrs Slipslop uses the title of respect 'madam' . The last part of the interaction (20-34) , with the exception of the word 'mistress' in (29) is completely denuded of such vocatives . Here , there is a noticeable change of relations between the two participants . By the end of the dialogue , role relations are reversed . This becomes clear when Mrs Slipslop makes the serious revelation that she knows something of weight (something that might unfavourably affect the reputation and compromise the social status of her mistress) . The lady's apprehensions are increased by Mrs Slipslop's deliberate refusal to spell out what 'she knows' (28) and they are

"Lady" Booby is here referring to Miss Slipslop's misuse of words in (13) where she says 'morphrodites' when she means 'hermaphrodites'. The lady may be also referring to the sexual connotations of the word 'hermaphrodites', in which case (15) would be construed as a double insult to Mrs. Slipslop, meaning that she was both ignorant and immoral. Coupled with the abruptness of the order 'don't shock my ears!' (15) can be regarded as a strong FTA.

Lady Booby is now confident that she has asserted her dominance, resumed control of the situation and gained the territory she has lost. But Mrs Slipslop's heavily sarcastic response (16-17) comes as a fresh FTA and a new challenge to the lady's position.

The next part of the verbal interaction (18-34) consists of desperate attempts by Lady Booby to assert her authority and correspondingly serious challenges to this authority by Mrs Slipslop. The latter assumes full control of the situation, dominates the conversation and pulls the carpet from under her lady's feet. She resorts to various verbal strategies in order to achieve her end. She uses the tactic of repeating the last word in each of her lady's utterances (19, 23, 27), a practice which is highly provocative as it involves a large measure of disparagement, sarcasm, disbelief and disrespect. She explicitly and unequivocally pulls down the social distinctions between herself and her lady (20) 'servants have tongues as well as their mistresses'. Each of her utterances involves an FTA of the 'bald, non-redressive' type. In (28), for instance, she touches on a very sensitive point where she obliquely hints that her mistress lacks modesty: 'I never was thought to want manners nor modesty neither' (Fielding's emphasis).

positive consistent self-image or personality claimed by interactants , including a desire that this image should be appreciated and approved by others'. Thus a request or an order may be said to threaten the negative face of the addressee since it encroaches on his desire to be free from imposition while the use by a speaker of insults or terms of abuse can be regarded as a threat to the positive face of the addressee since it involves an unfavourable evaluation by the speaker of the addressee's public self-image . "Such acts , which pose a threat to either the positive or the negative face of the addressee are known as face threatening acts. (Simpson 1989 : 173) .

To go back to our extract from **Joseph Andrews** we find that strong command issued by Lady Booby (14) : 'Do as I bid you' is an FTA in the performance of which the lady shows no concern for the face of Mrs Slipslop . Such acts are always clear , unambiguous and concise . They are said to be done **baldly , without redress** . 'In fact , a bald non-redressive act is one which adheres faithfully to Grice's four conversational maxims . It is maximally efficient in so far as it is non-spurious (quality) , it does not say more or less than is required (quantity) , it is relevant (relation) and it avoids ambiguity and obscurity (manner) . Many non-redressive FTAs occur where the speaker holds high relative power and fears no threat of his own face from the addressee . (Simpson : 1989 : 173-4) . Lady Booby caps with another FTA (15) which combines a strong command with a direct insult : 'and don't shock my ears with your beastly language'. While (14) constitutes a threat to Mrs Slipslop's negative face , (15) is a threat to her positive face since it involves a strong attack against , and hence an unfavourable evaluation of , "her use of language".

verb in (8) 'cries Slipslop'. This can only be interpreted as an attempt by Mrs Slipslop to dominate the conversation and decide the issue in her favour. Lady Booby now notices that her authority is being strongly shaken , so she changes her strategy. She adopts a defensive attitude , as this is clear from her question (12) . Her interlocutor , however , dodges the question , thus breaking , once more , the maxim of **relation** . Her remark (13) again involves both opposition and criticism .

IV. Role Relations

At this point of the verbal interaction , the **principle of politeness** is abandoned altogether . Lady Booby notices that her power has gone and that she has lost territory to her servant . This necessitates a change in strategy . She must adopt offensive tactics . She resorts to strong commands (14) call face threatening acts (abbreviated as FTAs) .

According to Brown and Levinson , message construction - or 'ways of putting things' - is part of the expression of social relationships . A person can choose to be polite or impolite by saving or threatening the **face** of others . 'Face' is seen as a kind of 'self-image' which speakers in a society claim for themselves . It has two related aspects , called **positive** and **negative** face . Simpson (1989) , following Brown and Levinson (1978) says that negative face 'refers to any speaker's basic claim to territories , personal preserves and the right to non-distraction . in other words , the speaker's freedom of action and freedom from imposition . Positive face , on the other hand , refers to the

approbation maxim . According to Brown and Levinson (1978) , this is an instance of **positive politeness** which is specifically concerned with redressing the positive face of the hearer or uplifting his self-image . It includes , amongst other things , offers , compliments , claims to common ground and displays of interest and approval of each other's personality . Lady Booby is trying to win her waiting-gentlewoman to her side . Even when she makes a request , she softens it considerably ; this is linguistically encoded by the repetition of the second person pronoun 'you' after the imperative 'go' (so go you to the steward and bid him pay him his wages) .

Mrs. Slipslop's response is altogether unexpected . Instead of complying with her lady's request , she strongly criticises her by making an oblique reference to her indecision (6) . In so doing , she is breaking two of Grice's maxims ; the maxim of **relation** - "make your contribution relevant", and the maxim of **quantity** - "make your contribution as informative as possible-don't give too much or too little information ; avoid unnecessary prolixity". Mrs Slipslop's response (6), which also involves a violation of the **tact** maxim (Leech, 1982 : 25) brings about a noticeable change in the verbal transaction . Lady Booby , abandons her calm and modest attitude and adopts instead an attitude of peremptoriness ; 'she had taken a decision and resolved to keep it' (7).

Mrs Slipslop's retort is even more provocative : it not only implies a challenge to her mistress's decision (8) but even a harsh criticism of her character (9-10) . The rise in temper is emphatically expressed by the reporting

One thing to notice at the start is that although the topic of the conversation is supposed to be the dismissal of the 'wicked Joseph' , this topic obviously constitutes a very negligible portion of the verbal interaction . Joseph's name is only mentioned once (by Lady Booby who initiates the conversation) and then is dropped altogether . The main body of the conversation is taken up by a power game in which each of the two participants is seeking to dominate , to control the dialogue , to gain territory , to save her face and emerge as the triumphant party . In this type of 'transaction management' (Burton 1982 : 87), it is Mrs Slipslop who obviously exerts the greater effort to control the dialogue in order to make up for her inferior social status , Thus she resorts to various types of acts as challenging , criticising , ridiculing and finally threatening in order to reinforce her position and re-adjust her social role . We finally get the impression that the role relations which normally pertain between mistress and servant are reversed .

Right from the beginning of the conversation , the role relations between the two characters are indicated . Lady Booby uses the last name only (1) . Again , it is she who starts the conversational exchange . she also uses the speech act of commanding (4) , which confirms the presupposition that she is socially superior to Mrs Slipslop . But although socially superior , Lady Booby obeys **the principle of politeness** , at least at the beginning of the conversation . For example (2) 'I find too much reason to believe all thou hast told me of this wicked Joseph' , can be interpreted as a kind of compliment to Mrs Slipslop since it involves an approval of Mrs Slipslop's previous judgment concerning Joseph . This in itself is an indication that Lady Booby is observing the

tell that to every body ! says Slipslop , (30) , 'any more than I am obliged to keep it a secret.' (31)

'I desire you would provide yourself , 'answered the lady . (32)

'With all my heart , ' replied the waiting-gentlewoman ; (33) and so departed in a passion , and slapped the door after her . (34)

III . Analysis

The major part of this extract is made up of a conversation between Lady Boody and her waiting-gentlewoman , Mrs Slipslop . There are occasional remarks and comments thrown in by the author , Fielding , like sentence (5) which tells us something about the former attitude of Mrs . Slipslop towards her lady , i . e . one of deference and respect . (she had preserved hitherto a distance to her lady) and about a certain secret she has known about her lady which has changed her deferential attitude into one of sauciness and , in a sense , levelled down the social distinction between them . The author intrudes again in sentence (18) both to tell us about Lady Booby's suspicion (that her waiting woman knows the secret of her attempted seduction of Joseph) and to resume the conversation which has broken up at sentence (17) . This type of additional or extra information provided by auhorial remarks and comments is essential as it contributes straightforward clues to the understanding and analysis of texts or conversations . Apart from these two sentences , which introduce the author's remarks and comments , the rest of the extract is taken up by the conversation between the two characters .

morphrodites to wait upon you ... (13) 'Do as I bid you , 'says my lady (14) ' and don't shock my ears with your beastly language' (15)

'Marry-come-up,' cries Slipslop , (16) 'People's ears are sometimes the nicest part about them.' (17)

The lady , who began to admire the new style in which her waiting-gentlewoman delivered herself , and by the conclusion of her speech , suspected somewhat of the truth , called her back , and desired to know what she meant by that extraordinary degree of freedom in which she thought proper to indulge her tongue . (18)

'Freedom!' says Slipslop , (19) 'I don't know what you call freedom . madam: servants have tongues as well as their mistresses (20) 'Yes , and saucy ones too' answered the lady. (21) 'but I assure you I shall bear no such impertinence.'(22) 'Impertinence!' (23) 'I don't know that I am impertinent. 'says Slipslop.' (24)

'Yes indeed you are' , cries my lady (25) 'and unless you mend your manners. this house is no place for you.' (26)

'Manners !' cries Slipslop , (27) 'I never was thought to want manners nor **modesty** neither ; and for places . there are more places than one : and I know what I know.' (28)

'What do you know , mistress ?' answered the lady (29) 'I am not obliged to

Joseph. Joseph is pursued by Lady Booby but he has also to resist the amorous advances of the tigerish Mrs Slipslop . Before being summoned by her lady , Mrs Slipslop had carefully applied her ears to the keyhole and listened to her lady's endeavours to seduce Joseph . For ease of reference the text is given with sentence numbering :

“‘Slipslop’ , said the lady , (1) ‘I find too much reason to believe all thou hast told me of this wicked Joseph ; (2) I have determined to part with him instantly ; (3) so go you to the steward , and bid him pay him his wages’(4).

Slipslop , who had preserved hitherto a distance to her lady , rather out of necessity than inclination , and who thought the knowledge of this secret had thrown down all distinctions between them , answered her mistress very pertly, (5) ‘she wished she knew her own mind ; and that she was certain she would call her back again before she was half way down stair.’(6)

The lady replied , ‘ she had taken a resolution . and was resolved to keep it.’(7)

‘I am sorry for it. ‘cries Slipslop ; (8) and if I had known you would have punished the poor lad so severely , you would never have heard a particle of the matter . (9) Here is a fuss indeed . about nothing.’ (10) ‘Nothing’ returned my lady ; (11) ‘Do you think I will countenance lewdness in my house ?’ (12)

‘If you will turn away every footman’ said Slipslop , ‘that is a lover of the sport, you must soon open the coach-door yourself , or get a sett of

acts (for instance , by giving straightforward answers to questions) than a person of higher status who may wilfully or deliberately flout , or 'opt out' of , the cooperative principle , 'as , for example members of government do when they refuse to answer questions on the ground that the information required is classified' (Grice's example). Even more related to social status is the 'politeness principle' and the related maxims of 'tact' , 'generosity' , 'approbation' and 'modesty' suggested by Leech (1982 : 23-29) and expanded in Leech 1983 .

In the next section , which will be devoted to an analysis of an illustrative extract from Fielding's **Joseph Andrews** , I will try to show , from a discourse-oriented perspective , how the violation of social norms and the reversal of role relations are satirically encoded through the language medium , how the two characters participating in the verbal interaction , namely lady Booby and Mrs Slipslop , alterately compete for dominance and face-saving and how this satirical representation of role relations between the two characters contributes to the elucidation of the peculiar quality of social relationships in the whole novel.

II. Extract from Joseph Andrews

This extract is from Book I, chapter 9 , where Lady Booby . having emotionally , but injudiciously , exposed herself to the undesirable and humiliating situation of being refused by her footman , Joseph , summons her waiting gentlewoman Mrs Slipslop. to convey to her her decision of firing

Of particular importance to the sociolinguistic study of literary texts , notably drama and fiction , is the idea that the social relations existing between characters are encoded in the language system . A study of dialogue and conversation in plays and novels can help to establish and delineate the status and social role of each character in relation to the other characters engaged in the communicative event . For instance, terms of address and the pronoun system can be used to indicate nearness or remoteness in social relations (cf Brown and Gilman 1960: 253-60). Moreover, the use of title plus last name and Sir plus first name is characteristic of the way people of inferior status address their superiors . Similarly , last name alone 'is used by close equals or by people of superior status to well known inferiors' (Short, 1989 : 155) .

Social relations also play a significant role in determining the structural organisation of dialogues and conversations . According to social conventions , it is the person of superior social status who initiates the conversational exchanges (Coulthard . 1977 : 95-6) , who makes the first move , who leads and expresses his own will . It is also normal for a character with superior status to perform such 'speech acts' as commanding , questioning and threatening (Austin . 1962; Searle . 1969 , 1976) . Violation of such norms can lead to a reversal of values and social roles .

Respect for , or violation of , the '**cooperative principle**' and its regulative conventions or 'maxims' , notably the maxims of **quantity , quality , relation and manner** (Grice, 1975 : 41-58) is in some way linked to social status since a person of inferior status is normally more apt to cooperate in communicative

thought to characterise certain types of literary , mainly poetic , texts . Recent advances in sociolinguistics , pragmatics and discourse analysis have , however, strongly influenced stylistic studies and effected a change of orientation in the approach of stylisticians . Discourse analysts have been concerned with describing instances of language use in context since discourse analysis is the 'sociolinguistic analysis of natural language' (Stubbs , 1983) . Attention is more and more directed towards inter-sentential relations and towards sequences of conversational contributions across pairs of individual speaking turns . This tendency has been reflected in recent studies of literary texts which are regarded as occurrences of naturally occurring communication . The distinction between literary and non-literary language is increasingly getting blurred . Fowler (1981 : 21) argues that there is no special variety of language use which is exclusively literary .

"Some of the varieties used in the constitution of a specific 'literary' text may tend to occur regularly in some , but not all other 'literary' texts but they are not restricted to 'literary' texts (rhyme and alliteration are found in advertisements) and 'literary' texts also draw upon patterns which tend to occur in 'non-literary' texts (conversation , news report) . The stylistic overlapping and the absence of any necessary but sufficient linguistic criterion for the 'literary' text , is well known though often ignored . My suggestion is that stylistics and literary studies must take sociolinguistic variety theory and methodology seriously as a way of accounting for the specific linguistic properties of the texts concerned" .

I. Preliminary remarks

Literary studies have considerably benefited from recent work conducted in the field of linguistics and though a tendency still exists among some literary critics to ignore or underrate attempts made by modern linguists to extend the application of their theories and findings to the study and interpretation of literary texts , it remains a fact that the linguistic analysis of such features as syntax , lexis and discourse provides a satisfactory support and a reasonable basis for any systematic and objective discussion of works of literature. As early as 1960 , Roman Jakobson made a statement about the relationship between linguistics and literary studies which , by virtue of its attested relevance to literature and stylistics , has been quoted in most books on the subject and which . for the same reason , we do not find any justification for leaving out :

"If there are some critics who still doubt the competence of linguistics to embrace the field of poetics , I privately believe that the poetic incompetence of some bigoted linguists has been mistaken for an inadequacy of the linguistic science itself . All of us here , however , definitely realise that a linguist deaf to the poetic function of language and a literary scholar indifferent to linguistic problems and unconvertant with linguistic methods are equally flagrant anachronisms". (Jakobson, 1960 : 377) .

Significant strides have been made since the sixties in the area of linguistic studies of literary texts . Stylisticians in the sixties and seventies were mainly preoccupied with such issues as the definition of style and the isolation of syntactic , lexical and phonological deviations from the codes which were

INTERLOCUTOR'S ROLES

in

Joseph Andrews

Dr . Amin H. EL-RABBAT

Ph. D. London 1978

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٦) لسنة ٢٠٠٠

الناشر: مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين - الجيزة تليفاكس ٣٤٤٨٣٨

ويطلب من

مكتبة زهراء الشرق
١٦ ش محمد فريد - القاهرة ت: ٢٩٢٩١٩٢
مكتبة دار البشير
٣٢ ش الجيش عمارة الشرق ت: ٣٢٠٥٥٢٨

مكتبة الإنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت: ٢٩١٤٣٣٧
مكتبة متشاة المعارف بالإسكندرية
٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس: ٤٨٣٣٣٠٢

د . حسن البنداري

افتتاحية العدد

• المادة العربية:

- شعرا أبي تمام بين شرح التبريزي،
وموازنة الأمدي.
- أطفال الشراء، دراسة العلاقة بين المال،
وتشكيل نفسية الطفل.
- مقامات الأرموى ومقامات اليوم
- بين سنتن مالارميه وإدفارد مونش
- الأداء المنفرد (Solo) في العزف
على آلة الناي.
- مخطوطة شرح ديوان رؤية بن العجاج
دراسة في توجيه الشرح وماهية المنهج
• المتابعات: (المؤتمر)
- د . محمود الصناحي: ذكرى لن تغيب.

• المادة غير العربية

- SOUFFLES D' HELENE CIXOUS: UN "DISCORPS"
OU LE CORPS TRANSPARLANT
Dr. NADIA MAHMOUD HAMDI

1 - 49

د . نادية محمود حمدي
- THE SONNET FORM IN THE ARABIC TEXT
Dr. KHALID ABBAS HASABRABOU

أنفاس ليهلين سكسو: خطاب الجسد

50 - 67

د . خالد عباس

قالب السونيتة في النص العربي

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٥) لسنة ٢٠٠٠

الناشر: مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين - الجيزة تليفاكس ٤٤٤٨٣٨٢

ويطلب من

مكتبة الإنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧

مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس: ٤٨٣٣٢٠٢

مكتبة زهراء الشرق

١٦ ش محمد فريد - القاهرة ت: ٣٩٢٩١٩٢

مكتبة دار البشير

٢٢ ش الجيش صمارة الشرق ت: ٢٢٠٥٥٢٨

د . حسن البنداري

افتتاحية العدد في بداية قرن جديد

• المادة العربية:

— الأساطير العالمية.

— علمية الأدب: وادبية العلم عند علي أدهم.

— تداعيات الجدل حول أبي تمام:

— الخيال العلمي في أدب توفيق الحكيم.

— شيباني خان والدولة الأوزبكية.

— دلالات الحكى بين شهرزاد، وزهرة الصباح.

— الرؤية الطبية لحبيل الوريد.

— الشقيقات الثلاث (شارلوت، وإميلى، وأن بروننى).

— أسلوبية الرؤية المعاصرة لإضاءة التراث النقدي.

• المتابعات: (الكتاب - المؤتمر)

— قراءة نقدية لكتاب (فتح العرب لمصر) لألنريد

يتلر.

— مؤتمر الدراسات الشرقية الإسلامية: الحاضر

والمستقبل.

• المادة غير العربية

— الأغنية الخالدة

— ترجمة د . حامد طاهر . (روزمون جيرار).

— قصيدة لهذا أحبك (د . عبد العزيز شرف).

— ترجمة د . سهير جاد .

Lachanson eternelle

Rosmond Girard

For this reason

[I love you

-- Said Haleem Pasha as an Islamic Reformer

Dr . Muhammad Al said Gamal Al din .

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٤) لسنة ١٩٩٩

الناشر: مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين - الجيزة تليفاكس ٢٤٤٨٣٨

ويطلب من مكتبة الإنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت ٢٩١٤٣٣٧

مقدمة العدد (الألفية الثالثة) . د. حسن الهنداري

• المادة العربية:

- كولريديج حول الشعر . د. عبد الحكيم حسان

- مائية الشعر للكتوب بالاسبانية . د. حامد أبو أحمد

- مفهوم الأمن القومي في عصر المعلومات . د. جمال زهران

- دور الجامعات في مواجهة التحديات للعاصرة . د. محمد حسن القبيسي

- ديناميات صورة السلطة لدى المسجون في

(اللمس والكلاپ) .

- الفوز الثقافي والتحديات الحضارية . د. سامية الساعاتي

- تاريخية الرؤية للعاصرة في إضاءة التراث النقدي . د. حسن الهنداري

• المتابعات:

- المشهد الروائي في روايتي حافلة الفردوس

وفارس النيسى

د. عبد الرحمن شلش

- مؤتمر طهران لحوار الحضارات . د. محمد السعيد جمال الدين

• المادة غير العربية

- QUALITY TEACHER EDUCATION IN AN
INTER CONNECTED WORLD

1 - 16

Dr. HASSAN MUSTAPHA

د. حسن مصطفى

- المؤتمر الدولي للتربية

Enfance Vieillesse

17 - 20

D. Nefissa Eleiche

د. نفيسة عايش

- قصيدة طفولة وكهولة

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٢) لسنة ١٩٩٩

الناشر: مركز الحضارة العربية

٤ شارع المعلمين - الجيزة - تليفاكس ٢٤٤٨٣١٨

ويطلب من مكتبة الإنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت ٣٩١٤٣٣٧

د. حسن البنداري

• الافتتاحية

• المادة المصرية (البحث - لقال النقدي).

• الثنائيات الفنية في رواية (السيد الذي رحل)

محمد قطب .

د. محمد حسن عبد الله

د. رجاء صبيد

• الشخصيات القليلة في الرواية العربية

• البحث عن السعادة في قصيدة (حلقونا عنها)

د. علي مشنري زايد

د. السعيد الورقي

تنازك ثلاثية

• التمرّد في شعر سعد الصباح .

د. حسن البنداري

د. أسامة حريزي

• التطوير الاتصال الجماهيري: قياس تمرّض جماهير

الحجيج للتلفزيون السعودي .

د. صيد الله العبيدي

د. أحمد دويش

• الحكم النقدي بين الواقع والنّال

• نحو تأسيس قراءة نقدية معاصرة للنص الشعري القديم

• المقامات (الكتاب - المؤرّر) .

د. زينب المسال

د. نسيمة عيش

• مع الكتاب : المفهوم الإفرقي للمسرح - رؤية نقدية .

• مع المؤتمر العالي للاتحاد الدولي لدرسي الفرنسية

• المادة غير العربية :

DESCRIPTION OF AMERICA Along poem by.

Ahmed Taymour.

Dr. Maher Shafiq Farid.

د. ماهر شفيق فريد

• دراسة لتصليد وصف أمريكا لأحمد تيمور :

Place de La traduction dans les revues litteraires .

Dr. Camelia Sobhy.

د. كاميليا صبحي

• دور الترجمة في المجالات الثقافية .

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٢) لسنة ١٩٩٩

الناشر، مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين - الجزيرة تليفاكس ٢١٤٨٣٦٨

ويطلب من مكتبة الإنجاز المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت ٢١٤٢٢٧

د. حسن البندري

• الافتتاحية

• المادة العربية (البحث - للقال النقدي) .

• انكسار الإيقاع - قراءة عروضية دلالية

لقصيدة طلل الوقت .

• قصيدة التثرين التراث والحداثة

• التنازع بين الفكر والفن في الشعر العربي الحديث

• التذوق الفني ، مدخل لتعليم التفكير المنتج

وتنمية الزكاء

• التنوير وثقافة العولمة

• جامعة الفسطاط .. الجامعة الأولى

في مصر الإسلامية

• أصول المحبكة الدرامية والروائية

• الانعطاف الصاخب في قصص

فجيب محفوظ القصيرة

المتابعات

مع كتاب التنوير لا التخلييل . الإسلام وقضايا التنوير

مؤتمر اللغة الإسبانية الخاص بالترجمة

ISimposio Internacional sober sober Ia Traduccio'n

(a'rabe - espanol - arabé) 6 - 8 de abril de 99

By Dr . Mohammed Aboul Ata

الواد غير العربية (البحث - للقال النقدي)

FEMINISM, ... the False Freedom .. Re - appraisal After 50 Years

Dr . Hussein A. Amin,

د. حسين أمين

حرية المرأة بين الحقيقة والخيال

Rondean et Kharrat : deux visions de la vill d'Alexandrie Mo

hamed El Kordi

Dr . Mohammed El kordi

تجليات مدينة الإسكندرية عند الخراط وروندو

د. محمد علي الكردي

فكر وإبداع

البحوث والدراسات والإبداعات المنشورة بالعدد (١) لسنة ١٩٩٩

الناشر مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد (القاهرة) ت: ٢٩١٤٢٣٢

- | | |
|---------------------|---|
| د. وفاء إبراهيم | محمود قيمور، السرح والتجديد |
| د. جـودة أمين | إشكالية التحديث في الشعر العباسي |
| د. صيد الحكيم حسان | مفهوم الشعر في التراث العربي بين التقليد والتجديد |
| د. محمد هلتاجي | حاجة العلوم الإسلامية إلى التجديد |
| د. محمود فهمي حجازي | المصطلحات في عصر تقنيات المعلومات |
| د. نعيم عطية | التزام جديد في الفن التشكيلي |
| د. زين نصار | دور آلة العود في تطور الموسيقى الأوربية. |
| حامد طاهر | اللحظات النادرة (قصيدة) |
| محمد حماسة | الحثين إلى التبع (قصيدة) |
| وفاء وجدي | قصائد حب (قصيدة) |
| أحمد سويلم | إشراقات (قصيدة) |
| جمال الفيضاني | هاتف (قصة قصيرة) |
| محمد خيريل | الأفق (قصة قصيرة) |
| رفعت الخرنواشي | الحقل (قصة قصيرة) |

أموزش زبان فارسي در دانشگاه های مصر

تعليم الفارسية بمصر

د. محمد السعيد جمال الدين

Problemation de la traduction du discours linguistique

By Dr . Camelia Sobhy

د. كاميليا صبحي

إشكالية ترجمة النص اللغوي

Discours de paix et de violence dans le livre de Marie Cardinal Au pays de mes Racines

By Dr . N'efissa Eleiche

د. نفيسة عيش

السلام والعنف عند ماري كاردينال

The Novel As Documentary The Descisive Battle in World War II

As Seen by Olivia Manning in The Levant Trilogy

By Dr . Fadila Fattouh

د. فضيلة فتوح

ثلاثية الشرق لأوليفيا ماننج

يطلب من :

• مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت ، ٢٩١٤٢٣٧

• مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين - صموات الجيزة تليفاكس ، ٢٤٤٨٣٦٨

• مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس ، ٤٨٢٣٢٠٢

• مكتبة زهراء الشرق

١٦ ش محمد فريد - القاهرة ت ، ٢٩٢٩١٩٢

• مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا القاهرة ت ، ٢٩٠٠٨٦٨ - ٢٩١٩٢٧٧

• مكتبة دار البشير بطنطا

٢٢ ش الجيش عمارة الشرق ت ، ٢٢٠٥٥٢٨

رقم الإيداع :	٢٤٣٤ / ٢٠٠٠
الترقيم الدولي :	I.S.B.N 977 - 291 - 205 - 8

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة ت : ٥٨١٧٥٥٠

نور
لأعمال المبيوت



حسن عبد الحليم

ت : ٧٤٢٠٤٧٨

FIKR WA IBDA'

● INTERLOCUTOR'S ROLES in Joseph Andrews

● Litte'rature et . Sciences

No . (7)
SEP 2000



Markaz
AL HADARAH
AL ARABIAH